



# UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

## TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

La Transición española a través de la mirada de mujer de Rosa Montero en "Crónica del desamor" y "La función delta"

Autor/es

IRATI BARAIBAR OZCOLDI

Director/es

MIGUEL ANGEL MURO MUNILLA

Facultad

Escuela de Máster y Doctorado de la Universidad de La Rioja

Titulación

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Humanidades

Departamento

FILOLOGÍAS HISPÁNICA Y CLÁSICAS

Curso académico

2018-19



***La Transición española a través de la mirada de mujer de Rosa Montero en "Crónica del desamor" y "La función delta"***, de IRATI BARAIBAR OZCOLDI (publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

Trabajo de Fin de Máster

**La Transición española a través de  
la mirada de mujer de Rosa  
Montero en *Crónica del desamor*  
y *La función delta***

*Irati Baraibar Ozcoidi*

**Tutor:** Miguel Ángel Muro Munilla

**MÁSTER:**

**Máster en Estudios Avanzados en Humanidades  
(655M)**

**Escuela de Máster y Doctorado**



**UNIVERSIDAD  
DE LA RIOJA**

**AÑO ACADÉMICO: 2018/19**

# ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	1
2. LA SITUACIÓN SOCIAL Y POLÍTICA EN LA ESPAÑA DE LA TRANSICIÓN Y LA SITUACIÓN DE LA MUJER EN LA LITERATURA .....	4
3. MIRADAS DE MUJER EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.....	12
4. LA EVOLUCIÓN LITERARIA DE ROSA MONTERO.....	20
4.1. <i>CRÓNICA DEL DESAMOR</i> (1979) .....	22
4.2. <i>LA FUNCIÓN DELTA</i> (1981) .....	45
5. CONCLUSIONES .....	60
6. BIBLIOGRAFÍA .....	64

**Resumen:** Aproximación a la literatura escrita por mujeres de principios de la Transición democrática. Se analiza la forma en la que el contexto político y social marcó la literatura de la época y la importancia de las reivindicaciones de las mujeres en las dos primeras novelas de Rosa Montero: *Crónica del desamor* (1979) y *La función delta* (1981).

**Palabras clave:** Rosa Montero, feminismo, Transición democrática, mujeres, masculinidades.

**Abstract:** Approach to literature written by women from the beginning of the Spanish democratic Transition. It analyses how the political and social context marked the literature of the time and the importance of women's claims in Rosa Montero's first two novels: *Crónica del desamor* (1979) and *La función delta* (1981).

**Key Words:** Rosa Montero, feminism, democratic Transition, women, masculinities.

## 1. INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio de este trabajo es el análisis de las dos primeras novelas escritas por Rosa Montero desde una mirada femenina crítica sobre la Transición española. Actualmente, la escritora es una de las más interesantes en España y a sus espaldas tiene escritas quince novelas, además de obras de literatura juvenil y algunos ensayos periodísticos. Su andadura en la literatura comenzó en 1979, con la obra titulada *Crónica del desamor*, y dos años más tarde publicaría su segunda novela, *La función delta*. Ambas son el objeto de estudio de las siguientes páginas.

El análisis de las obras mencionadas se relaciona con el momento histórico en el que fueron publicadas, a partir de la muerte del dictador, cuando da comienzo la Transición española. El lector comprueba a través de sus ojos, la enorme frustración y la desilusión que sienten los personajes femeninos, y estos, a su vez, también reflejan el malestar y la desorientación de la sociedad de finales de la década de los setenta y principios de los años ochenta. Así, las esperanzas por un cambio en el paradigma político tras la muerte de Franco, por otra realidad más abierta, tolerante y libre, se ve, en parte, truncada ante la sombra del miedo –se muestra la violencia que se vivía en las calles que agitaba constantemente la estabilidad del panorama político español-, y por el peso de la tradición ideológica, que limitaba la consecución de mejoras en los derechos y en la situación de las mujeres en este país.

Ante esta crisis de ideales, Montero opta por la escritura, con el objetivo de mostrarnos aquello que ve y vive, desde su posición. Es decir, partiendo de la realidad que ella conoce y, desde su punto de vista de mujer, recrea escenas cotidianas del ámbito laboral, amoroso, amistad, etc. y se cuestiona las bases de la educación recibida y de los roles de género asimilados, en ocasiones, para tratar de combatirlos, y otras veces, para ponerlos a la vista del lector.

Con un estilo testimonial, casi autobiográfico, en *Crónica* la autora muestra las contradicciones de una sociedad con ansias de modernizarse, pero que choca frontalmente con una mentalidad todavía muy tradicional. Así, describe una sociedad a la deriva, carente de expectativas, con un tono muy pesimista. En *La*

*función delta*, asimismo, sigue mostrándonos los defectos y la desorientación de la sociedad de principios de los ochenta, pero en este caso, la autora profundiza más en los pensamientos de los personajes principales y el tono es más optimista, dejando espacio a la esperanza y explorando otras vías alternativas que puedan mejorar la existencia de los personajes y, en consecuencia, la de la sociedad.

En definitiva, la autora emplea un lenguaje íntimo y profundiza notablemente en los personajes femeninos, plasmando sus preocupaciones y las luchas de toda una generación, heredera del franquismo, que todavía pesa. Los temas más recurrentes en su narrativa y que condicionan a los personajes son la soledad, el miedo a la muerte, las distintas formas de amar, así como la vejez o la amistad. Todo ello lo hace con gran habilidad, lo que la convierte en portavoz de la existencia de una parte de la sociedad española de la Transición, desde una visión femenina y poco valorada por la crítica a lo largo de la historia de la literatura.

Para llevar a cabo este trabajo, la metodología empleada es, en primer lugar, la inductiva. Así, a partir del análisis del marco histórico y de la situación de la mujer, se estudian las líneas generales de la literatura escrita por mujeres en la Transición y, posteriormente, de las dos obras literarias de Montero. En la última parte del trabajo, por otra parte, se emplea un enfoque comparativo, puesto que se analiza cómo la segunda novela se asemeja y difiere de la primera.

Así, en el primer apartado del trabajo se analizan los años de la Transición en la sociedad y en la literatura y se observa en qué medida este cambio de sistema político influyó en los autores de la época y, más particularmente, a las autoras literarias. En el siguiente apartado, se menciona la importancia de las escritoras y de su enfoque femenino a la hora de analizar su presente y así, se explican los rasgos diferenciadores de este tipo de literatura crítica en comparación con otras tendencias literarias de la época. Por último, a través de una breve aproximación al recorrido artístico de Rosa Montero, se expondrán los rasgos y características más significativas de las dos primeras obras de la autora y, asimismo, se verán las diferencias y similitudes entre ambas novelas en relación con lo expuesto en el marco teórico.

El objetivo de estas páginas es, por lo tanto, analizar la situación de las mujeres en la Transición a través de la literatura y comprobar en qué medida ellas tuvieron un papel crítico frente a la ideología dominante, todavía muy conservadora. Esta mirada es crucial, puesto que trae consigo una escritura íntima, ligada a lo existencial y, de igual modo, también pone el acento en la cotidianeidad y en la esencia de las experiencias femeninas como eje central del relato. Todo ello, con la finalidad de poner voz a las situaciones de injusticia y luchar por un mundo más igualitario y libre.



## 2. LA SITUACIÓN SOCIAL Y POLÍTICA EN LA ESPAÑA DE LA TRANSICIÓN Y LA SITUACIÓN DE LA MUJER EN LA LITERATURA

La guerra civil española (1936-1939) y los cuarenta años de dictadura franquista que la prosiguieron, influyeron no solamente en los aspectos políticos y sociales de España, sino en la forma de pensar del individuo. La posguerra estuvo marcada por la censura y la dificultad de emitir públicamente ideas opuestas al régimen, por miedo a las represalias. Se podría decir que la única resistencia provenía del exterior, por parte de los escritores del exilio, entre otros, están Rafael Alberti, Max Aub, María Zambrano o María Teresa León, pero con grandes dificultades para publicar en España, lo que provocó un enorme vacío intelectual.

Este período supuso una vuelta a los valores tradicionales, un retroceso en el ámbito cultural y, por consiguiente, también en los avances que habían hecho las mujeres por su emancipación durante la Segunda República. En este contexto, el papel de las mujeres consistiría, una vez más, en permanecer sujetas al mandato del padre en la familia o del marido. Lo que se esperaba de ellas era claro: que fueran hijas y esposas que cumplieran con su deber con la familia y el hogar. En otras palabras, que estuvieran a la altura del papel que les había sido concedido en la sociedad, el de “ángel del hogar”.

Esta ideología se transmitía, en parte, a través de la familia y de la educación, de forma que conjuntamente, se iba delimitando el papel de los hombres y de las mujeres en la sociedad. Ellos, dirigidos hacia la acción, el emprendimiento y el mandato; y ellas, hacia el cuidado de los hijos, de las labores del hogar y, por supuesto, del cuidado al marido. Carmen Martín Gaité, en *Los usos amorosos en la España de la posguerra* (1941), recuerda que los modelos que se les imponía a las mujeres de la época eran los de Isabel la Católica o Santa Teresa. Es decir, modelos de castidad, bondad y de cuidado hacia la familia como modelo ideal femenino en el franquismo. A esto, se ha de sumar el impacto de la novela rosa en la época, en la que el amor aparece en el centro de la vida de los personajes femeninos y las lleva a un único fin, el matrimonio. Todas aquellas que salían de ese molde estaban mal vistas por su entorno y eran juzgadas con

dureza por la sociedad, por lo que salir de ese estereotipo resultaba, cuanto menos, difícil.

Con la muerte de Franco, en el año 1975, todo apuntaba a que habría una gran explosión de las letras y que, por fin, los artistas, que durante tanto tiempo habían sido silenciados, podrían recuperar su propia voz y hablar sobre el presente y el pasado de España libremente y de forma crítica. Es entonces cuando, según Canavaggio en *Historia de la literatura actual*, “España se abre de par en par a Europa, a la que no tardará en unirse, y al mundo. Vientos de libertad soplan huracanados: es el tiempo del *destape* y de la *movida*, una agitación que sustituye con ventaja al *movimiento*, como, de modo paradójico se denominaba oficialmente el franquismo” (1995: 305). Es decir, la sociedad, con unas ganas enormes de libertad comienza a abrirse cada vez más al mundo.

Con el comienzo de esta etapa, todo apuntaba a que se explorarían vías críticas con el franquismo. Sin embargo, dice Santos Sanz Villanueva en “Relatos del postfranquismo” que, durante el período de la Transición, en literatura no se produjo aquello que se preveía, puesto que “junto a las incertidumbres que manaban en la propia fuente del cambio literario, también la nueva circunstancia histórica, el cambio de régimen, añadió perplejidades, esperanzas ilusorias, desconcierto y frustraciones” (2013: 14). Por lo tanto, en un primer momento, la parálisis, el desconcierto y la incertidumbre se apoderaron de forma bastante generalizada entre los artistas españoles. A finales de la década de los años sesenta, muchos de los escritores renunciaron a la literatura de compromiso. En la década de los setenta, comenzaba la promoción de los *novísimos*, generación marcada por el intento rupturista de la literatura, sobre todo en la poesía. Pero en la prosa, “da la impresión de que la novela se hallaba en un callejón sin salida” (2013: 14). Entre los autores más destacados, apunta Sanz Villanueva, estaban Eduardo Mendoza, Lourdes Ortiz o Esther Tusquets, con su obra *El mismo mar de todos los veranos* (1978). Pero en cualquier caso, lo que interesa destacar aquí es que la mayoría de escritores de narrativa optaron por otras vías distintas a la literatura de compromiso.

Teresa Vilarós en *El mono del desencanto*, apunta que en la literatura de la Transición predominaba el malestar y la frustración. La desorientación de la

sociedad tras los cuarenta años de franquismo hace sumirse a la sociedad en un profundo desconcierto. Vilarós incide en que todo ello se traducía en un profundo desasosiego porque se comenzaban a reprimir los recuerdos del pasado, pero, además, también la desilusión se hacía cada vez más presente porque había que comenzar de nuevo (y ya no había “nada” contra lo que luchar) y el desencanto ante una realidad incierta, después de haber estado luchando durante tantos años contra un régimen asfixiante, les resultaba muy doloroso.

En este sentido, es imprescindible subrayar la importancia de las mujeres escritoras en la literatura de la posguerra. Muchas de ellas, se hacen eco de ciertos temas que permiten agruparlas. Así, explica Canavaggio que Elena Soriano, en *Testimonio materno* (1985), se enfrenta al tema de la maternidad en su tiempo, mostrándonos a su hijo de forma degradada, “pasa de la rebelión a la marginalidad, del rock a la droga, y de las sectas a la locura y el suicidio” (1995: 321). También está Lidia Falcón, con su obra *Rupturas* (1985), que “cuenta la historia de una mujer engañada y humillada que busca en el militantismo el modo de tomar conciencia y rebelarse, pero mediante una escritura que es la de una novela de tesis” (1995: 321). Asimismo, cabe mencionar a Esther Tusquets, una escritora con clara conciencia feminista. Así, con su novela *El mismo mar de todos los veranos*, se centra en la descripción del ambiente social de la burguesía catalana. *El amor es un juego solitario* (1979) y *Para no volver* (1985), “expresan un erotismo violento y lleno de fantasmas: el amor se presenta como un juego de sexo y poder, un juego cruel y perverso, en el que la vanidad rivaliza con el egoísmo y el narcisismo” (1995: 321). Esta escritora también toca la infancia y da presencia a mujeres marginales en sus obras. Pero sin duda, lo que más llama la atención de su literatura es “su incansable exploración del itinerario psicológico de la mujer, en busca de su verdadera identidad” (1995: 322). Por otra parte, también está Josefina Aldecoa, con *La enredadera* (1984), que “da testimonio de la condición femenina, captada en dos tiempos de su historia, el siglo pasado y el nuestro” (1995: 322). Adelaida García Morales, en *El silencio de las sirenas*, también le concede gran importancia al mundo interior femenino.

Neuschäfer realiza un acercamiento muy interesante al momento histórico en que fue publicada *Crónica del desamor* en su artículo titulado “1979: La Transición como crisis de orientación”. Define la obra de Rosa Montero como un

libro que posee una “mirada hacia la Transición, que es además de femenina, exclusivamente urbana” (2007: 112). Así, los personajes femeninos, coinciden con un mal recuerdo de las épocas pasadas, y la reciente dictadura franquista “sigue influyendo en su comportamiento actual impidiéndoles hacer uso razonable de las nuevas libertades” (2007: 112) que la democracia les concedía. Son mujeres que están luchando contra la tradición, pero les cuesta entrar en la modernidad de los nuevos tiempos. Así, en esta obra se presentan a mujeres activas, reales, con sus inseguridades, pero también con sus fortalezas, aunque en un medio todavía muy controlado por los hombres, sobre todo en el ámbito laboral. En este sentido, apunta Neuschäfer con mucho acierto que, para todas ellas, “los tradicionales lazos familiares ya no existen” (2007: 113), como tampoco existen “las relaciones estables entre parejas” (2007: 113). Pero por lo que apuesta la autora es por la creación de unos lazos de amistad entre un grupo de amigas, que se apoyan y se quieren, “un grupo, una solidaridad que también es precaria, porque nadie tiene tiempo dentro de su lucha por la vida (...) y como no quiere depender más que de sí misma, se encuentra sola” (2007: 113). Por esta razón, todo lo que en épocas anteriores unía a gran parte de la sociedad, en la lucha contra el franquismo, ahora se desvanece y quedan perfilados personajes sin un horizonte y desorientados. De esta forma, se presenta la figura de la madre soltera, que a su vez trabaja incansablemente, pero sin trabajo fijo y donde se percibe claramente la desigualdad de condiciones y de salarios con respecto a los hombres.

Por otro lado, el espíritu de la “concordia”, es decir, el intento de olvidar el pasado para crear un presente en el que se pudiera convivir en paz y libertad, sí se reflejó en las letras. Se esperaba algo distinto, insólito, voces críticas... Pero como se ha dicho, no fue esta la tónica general. Así, “si en la política se impuso, para bien o para mal, el velo sobre el pasado, algo semejante ocurrió también en la literatura” (Sanz, 2013: 15). En la literatura, lo que abundó y se impuso fueron “fantaseamientos, escapismos, discursos formalistas. Nuestros libros, nuestras novelas, hablaban de escritores y de sus problemas como tales, se recreaban en plantear cuestiones técnicas de escritura, se llenaban de un culturalismo a veces asfixiante, se iban por los cerros de Úbeda... Todo menos decir lo que pasaba en la calle, menos contar los conflictos políticos y sociales que

convulsionaban al país, menos reflejar la deteriorada situación económica del momento y las circunstancias difíciles en lo cotidiano que aquejaban a grandes sectores de la vida nacional” (2013: 18). Por ello, en gran medida, prosigue Sanz Villanueva, la mayoría de la literatura se opuso al compromiso, al análisis de la situación del momento, tal vez por miedo, tal vez por aburrimiento. De alguna forma, la literatura de esa época “quedó huérfana del testimonio de la conflictividad común” (2013: 18).

Ramon Buckley en *La doble transición. Política y literatura en la España de los años sesenta*, trata de explicar por qué se produjo este fenómeno. Así, dice que hubo muy pocas excepciones entre los intelectuales españoles que mostraron un espíritu crítico ante la Transición en la literatura. Recuerda que el error no fue otro que “confundir esa reconciliación de la clase política con la verdadera reconciliación nacional, como si no existiera diferencia o distancia alguna entre la clase política y el pueblo español en general” (1996: xviii). Y en cierto sentido, el problema verdadero fue que, según Buckley, no hubo una verdadera cultura de la Transición, porque “nadie explicó al pueblo que la democracia no era sólo un nuevo sistema de gobierno, un gobierno representativo, sino que, antes que cualquier otra cosa, la democracia es, como diría Ortega, un «determinado estado del espíritu», una nueva dimensión ética” (1996: xviii). Sin embargo, la mayoría de la clase intelectual se abstuvo de aquel planteamiento crítico ante el nuevo marco político y social y de sus involucraciones. En definitiva, no hubo una verdadera reflexión, ni aprendizaje, sobre lo que suponía acceder a un sistema democrático y, en parte, es debido a que la respuesta de la clase intelectual fue el silencio ante los vaivenes políticos y de ahí viene ese “espíritu del desencanto” que menciona Buckley. Este sentimiento proviene de un estado de frustración, puesto que la clase dirigente había montado su propio “coto privado”, mientras que el pueblo sólo era un sujeto pasivo que recibía “los beneficios de la Transición en lugar de participar activamente en ella” (1996: xviii) y así, no se sentía parte de las decisiones que se estaban tomando en el país. El problema, en cierta manera, viene de la ínfima cultura democrática del pueblo y, por otro lado, de la necesidad de delegar a la clase dirigente lo que se debía luchar en las calles.

En esta línea, Gracia incide en el hecho de que los herederos del espíritu revolucionario de la época franquista y del pensamiento radical no fuera otro que el movimiento feminista. La revolución de 1968 propició dos nuevas ideologías, la libertaria y la feminista, que ejercieron una influencia enorme en la España de los setenta. Por esta razón, tras la muerte del dictador, el feminismo fue trascendental “por la sencilla razón de que la “revolución” que proponía sí cabía dentro del marco político de la nueva Constitución” (2011: 70). Es decir, hasta el momento las mujeres se habían mantenido al margen de la política, pero en este nuevo escenario, “la mujer —o, por lo menos, aquellos grupos que actuaban como sus portavoces— no estaba ni dentro ni fuera del marco político de la Transición. No estaban fuera en el sentido de que no propugnaban un nuevo sistema político o un nuevo Estado, o la desaparición misma del Estado como hacían los anarquistas; pero tampoco estaban dentro, en el sentido de que aquel proceso político asumió el amplio espectro de las reivindicaciones feministas: las mujeres podían erigirse así en árbitros de la transición misma” (2011: 70). Y este hecho tiene muchísima relevancia, puesto que es cuando las mujeres comienzan a ser conscientes de su importancia para cambiar lo que está a su alrededor, dentro de las reglas del juego que se establecían. De esta forma, prosigue el autor, “la transición caería bajo el escrutinio de la mirada femenina, y la crítica de las féminas sería implacable” (2011: 70). A partir de este momento, la voz femenina será determinante, su voz acallada durante tanto tiempo comienza a escucharse y, aunque muy poco a poco, va adquiriendo los espacios que habían estado reservados tradicionalmente para los hombres.

Va creándose una visión femenina. Así, “la escritura —femenina y feminista— que cuestiona los mitos de la transición, incluso la ideología misma en la que esta transición se sustenta” (2011: 70) se revela y cuestiona la realidad presente. Y lo que posee de revelador este despertar es que “estas voces feministas revelan el carácter “masculino” de la transición misma, de aquella “patriarquía” que continuaba vigente a pesar de haber muerto el “patriarca”” (2011: 71). De esta forma las mujeres se cuestionan el espacio que los hombres ocupan dentro de la sociedad, porque desean tener más privilegios, buscan la igualdad con sus análogos varones, quieren ser más libres y, para ello, lo que necesitan es más poder. Por esta razón, el autor concluye que son ellas, las feministas, las únicas

que tuvieron un papel revolucionario: “«esa autoridad moral que reclamaba Barthes» para toda escritura, se produce en nuestro país cuando la mujer se sitúa, por decirlo de alguna manera, por encima del hombre. Es decir, cuando la mujer es capaz de detectar los fallos de un proceso político en el que ella se siente «convidado de piedra»” (2011: 71). Son ellas, por tanto, las que realmente luchan por mejoras en la sociedad y las que dan la cara en sus demandas. Porque mientras tanto, ellos callan, pero “la mujer toma la palabra, no sólo para expresar sus propias reivindicaciones, sino para ejercer una labor crítica con respecto a la transformación política y social que se estaba produciendo en España. La mujer toma la palabra crítica precisamente en la medida en que el hombre calla” (2011: 71).

Aunque hubo pocas excepciones, sí hubo escritores, como Rosa Montero, que se plantearon cómo hacer frente a esa nueva realidad a través de las letras. Su obra consigue poner de relieve un “alegato a favor de la mujer a medias reivindicando su papel en la sociedad, a medias denunciando injusticias y vejaciones, y planteando además la falsedad del mentiroso mundo de la falocracia” (Sanz, 2013: 33). Desde la óptica de la mujer, Rosa Montero da testimonio de las vivencias de las mujeres en una sociedad que todavía no se hallaba libre de las cadenas que les oprimían en años anteriores. Ella misma advierte que su primera novela no era autobiográfica, aunque sí un intento de dejar constancia del sentir de una generación, sobre todo el de las mujeres de aquellos primeros años de la Transición democrática.

Además, tras la muerte de Franco, por parte de las editoriales, se incentivó el hecho de indagar en la sexualidad femenina, fue un reclamo por parte de estas empresas, aunque estos tenían fines estrictamente comerciales. Así, la industria editorial quería conocer “de la situación de las mujeres en la España actual, y, si surgió ante todo por actitudes reactivas, luego las ha abandonado y ha tomado el rumbo de documento de la nueva realidad social femenina” (Sanz, 2013: 35). A tal punto ha llegado este trabajo realizado por las autoras contemporáneas, que se puede decir que “han alcanzado una intensidad y franqueza que supera a los narradores hombres” (2013: 35). Concluye el autor diciendo que, si en los primeros años de la Transición no se produjo una revisión del presente, en otros casos, las letras sí estuvieron a la altura de las necesidades de las mujeres, de

modo que “la novela sí ha dado fe del fenómeno revolucionario del cambio de papel de la mujer en la sociedad” (2013: 36).

Muchas de las escritoras optaron por la narración testimonial como fórmula para explicar el mundo desde su óptica. Hoy en día, parece que esta tendencia está quedando en un plano secundario. La literatura actual “ha comenzado con un desinterés por la recreación testimonial que supone la continuidad de esa tendencia narrativa de los primeros tiempos democráticos en estos de democracia consolidada” (2013: 36). Sin embargo, vuelve a observarse una novela con interés en la conflictividad político-social, entre ellos destacan Isaac Rosa, Ricardo Menéndez Salmón o Marta Sanz. De esta última, destaca su novela *Daniela Astor y la caja negra* (2013) y el ensayo *Éramos mujeres jóvenes. Una educación sentimental de la Transición española* (2016), entre otros títulos de indiscutible calidad literaria, que apuntan a otras tendencias literarias en el panorama artístico español actual.



### 3. MIRADAS DE MUJER EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Es interesante destacar la línea que sigue la autora Alicia Redondo en su obra *Mujeres y narrativa* al referirse al sentir de las mujeres y a la forma de contemplar el mundo desde una perspectiva de mujer. La literatura también ha sido una herramienta muy importante para mostrar una forma alternativa de ver el mundo, diferente a la hegemónica –masculina, blanca y heterosexual—.

En este sentido, Redondo reflexiona sobre las miradas femeninas en la literatura contemporánea y se plantea, en primer lugar, qué es realmente la literatura femenina, que la explica de esta manera:

La literatura femenina es, en mi opinión, aquella que posee al menos dos de estas marcas: que su autora sea mujer, aunque puede acercarse un autor como Proust, y que el texto lleve marcas perceptibles de esa feminidad, aunque estas dos instancias se completan cuando la lectora es una mujer (aunque también puede acercarse un hombre que reconozca y acepte estos valores) y la inferencia (interpretación) identifique, descodifique y acepte estas marcas de feminidad (2009: 34).

En cierto sentido, que la escritora sea y se reconozca en la obra como mujer, es decir, que haya marcas que indiquen que quien escribe es mujer es el resultado evidente de esta literatura, la que está escrita desde una mirada femenina. Así, dice la autora, lo que el feminismo ha ido defendiendo es que, en cualquier creación, la existencia del sexo es evidente. Del mismo modo, los lectores, hombres y mujeres, también recibimos la literatura de formas diferentes según nuestro sexo. En este sentido, Redondo opina que “no leemos igual mujeres que hombres, aunque son muy importantes las matizaciones” (2009: 35), pero que no debemos olvidar que nos han enseñado a leer y valorar la literatura y el arte desde una mirada masculina, lo que en muchas ocasiones ha llevado a la crítica a valorar una obra escrita desde un punto de vista femenino, como mala o, sencillamente, ha sido ignorada. Por este motivo, Redondo recuerda que es importante reconocer que lo alternativo al canon literario no es malo, sino diferente. Por ello, es preciso reconocer la mirada masculina cuando uno se acerca al arte, por ejemplo, y es que “nadie lee objetivamente, no hay lecturas neutrales” (2009: 35) y para hacer un buen análisis, es necesario

reconocernos como individuos, con nuestro sexo, nuestras vivencias como pertenecientes a un determinado colectivo, nuestro yo, lo que nos lleva a interpretar el arte de distinta manera. En definitiva, apostilla Redondo que es necesario “reivindicar, con toda su complejidad, las diferencias entre escritores/escriptoras, obras y lectores/lectoras” (2009: 35) para quienes se dedican al análisis de la literatura.

Así, igual que con el resto de géneros literarios, se ha llegado a la conclusión de que las marcas de la escritura femenina pueden estar en “la selección de los temas y, desde luego, los personajes protagonistas que la encarnan, así como el punto de vista desde el que están contadas estas historias, es decir, el sistema de comunicación elegido; esta es, quizá, la diferencia más importante que comparten estas obras, mostrar el mundo visto a través de un yo femenino sujeto” (2009: 36). Y en esto hay diferencias o, si se quiere matices, con la literatura masculina. Así, los temas y los personajes de la narrativa actual, “suelen ir orientadas a ofrecer la visión de mujeres completas, sin hurtar ninguno de los motivos tradicionalmente escondidos, como, por ejemplo, las referencias al cuerpo de la mujer, materia y energía, y su funcionamiento” (2009: 36). En este sentido, es común en la narrativa de mujeres hablar sobre los cambios que se producen, con el tiempo, en nuestro físico y también, de aspectos que atañen estrictamente al cuerpo de la mujer, como puede ser, por ejemplo, la menstruación. A esto se le puede añadir la exploración de la sexualidad femenina, desde un punto de vista de mujer, así como la maternidad, que queda más descubierta en la narrativa de mujer. Lo mismo ocurre con el plano sentimental: “los sentimientos amorosos y las relaciones familiares de todo tipo, que se consideran el eje de la vida de muchas mujeres” (2009: 39). Y es que, sin lugar a duda, el plano sentimental y emocional de las mujeres es fundamental, la forma en que sentimos el mundo y nos relacionamos con nuestro entorno está ligado a las emociones. Del mismo modo, las relaciones familiares y afectivas son cruciales y de esta forma se ve reflejada en la literatura, de forma más específica a la creada por los hombres.

Por este universo que engloba a la mujer, en el que su propia esencia y su sentir adquieren tanta importancia, el uso del “yo” se hace especialmente recurrente en la narrativa escrita por mujeres. En cierto modo, no es de extrañar

que la literatura testimonial o autobiográfica fuera tan trabajada por parte de las ellas, ya que esta les permite profundizar en su verdadero ser y descubrir su identidad. Así, dice Redondo que “ser mujer y querer serlo y, por tanto, expresarse como tal, exige un largo proceso de concienciación que pide ser contado, porque es un referente poco presente en nuestro universo patriarcal; es un largo camino que lleva toda la vida recorrer, y que la mujer se siente impelida a contar, de aquí la abundancia de autobiografías que muestren este recorrido personal” (2009: 38). Es, por tanto, un camino que ayuda a la búsqueda de la identidad de la mujer escritora y, por supuesto, de la lectora que observa cómo se siente identificada con un discurso diferente al acostumbrado, pocas veces visto con anterioridad.

En relación con lo expuesto hasta el momento, se ha visto en numerosas ocasiones que “el yo manifiesta una forma de ver el mundo, de estar en el mundo, que se expresa en visiones parciales, existenciales, aleatorias, claramente diferentes a las formas impersonales que muestran el mundo desde fuera y desde arriba, y lo puede ver en su totalidad, en las imaginarias esencias masculinas” (2009: 38). Se percibe, por tanto, una forma diferente de concebir el mundo desde esta óptica de las mujeres y, en este sentido hay ciertas diferencias, como las ya señaladas que se percibe en la obra literaria de Rosa Montero, como se verá en los análisis de sus obras.

Otros aspectos que pueden señalarse entre muchas novelistas son, por ejemplo, que “suelen elegir una organización narrativa más abierta que permita los saltos temporales” (2009: 38). Es decir, no se le suele conceder tanto valor a la linealidad del tiempo, o a la sucesión de las acciones, sino que se prefiere darle más valor al “tiempo interior, subjetivo e, incluso, que el tiempo simbólico” (2009: 39). Asimismo, la autora apunta a que es muy frecuente concederles importancia a las primeras relaciones amorosas que, “cuando es frustrante, suele dejar marcas importantes en la personalidad femenina” (2009: 39). Para finalizar, también la autora observa una abundancia de reflexiones y de comentarios en referencia a “su concienciación como mujer” (2009: 39).

En cualquier caso, hay que puntualizar que en ningún caso estos rasgos son únicos de la escritura de mujer, ni son unas formas específicas de esta escritura,

aunque sí son aspectos que, al medirlos en frecuencia de usos, se ha observado una mayor o una menor presencia de estas formas en los textos relacionados con la identidad femenina.

En el año 1962 se publicó *La plaça del Diamant* de Mercé Rodoreda. Dice Ramón Buckley que esta obra sorprendió a la crítica por la voz con la que se contaba la historia, por fin se podía leer una novela con identidad femenina, “era voz de mujer” (1996: 130). Buckley identifica esta obra, junto con la de Rosa Chacel, como “el acto inaugural de la escritura femenina en España” (1996: 132). Por otra parte, la segunda etapa feminista comienza a partir de finales de los años setenta. Es entonces cuando se plantea una verdadera vanguardia de la escritura feminista: “aprovecha la coyuntura política para plantear reivindicaciones feministas a través de la literatura (Roig, Montero) y en el sentido de la voluntad absolutamente innovadora de la nueva escritura femenina (Tusquets)” (1996: 132).

Así, mientras en el resto de Europa esa voz de la mujer llegaba a partir de la crisis del marxismo y de las grandes ideologías, “la mujer comienza a imponer su voz sobre la del hombre y surge la gran escritura femenina” (1996: 132). Se hacen conocidas autoras como Clarice Lispector, Doris Lessing, Yourcenar...Mientras que en España, habrá que esperar hasta la década de los setenta para que se diera este tipo de literatura.

Después de la muerte de Franco, cada vez son más las mujeres y lectoras de novelas en España. Sin embargo, el lugar que ocupan las mujeres en las antologías sigue siendo minoritario en comparación con la posición de relevancia que siguen manteniendo los hombres. Todavía, hoy en día, “existe una elitista concepción del canon cultural mundial que ha normalizado como modelo la cultura anglosajona masculina, y ha endurecido su postura en clara oposición a otras visiones más democráticas que, desde los estudios culturales, tratan de abrir ese canon a las obras de las mujeres y de otras lenguas, razas y clases sociales. Un canon elitista y exclusivista que, con respecto a la cultura española, no considera a las mujeres, y plantea como cuestiones de calidad lo que son, muchas veces, cuestiones de diferencia” (2009: 104). Por consiguiente, teniendo en cuenta que el número de escritoras es cada vez más elevado, mantener una

posición de preferencia con respecto a las obras escritas por hombres, limita bastante la visión completa de las letras españolas. Además, cabe mencionar que “ante la cerrazón crítica, algunas narradoras han disfrazado su escritura de masculinidad y abominan de lo femenino” (2009: 104). En este sentido, los esfuerzos por publicar y hacerse un hueco entre las obras más leídas y premiadas son complicados, sobre todo cuando se sale del canon oficial.

En literatura, tras los años del franquismo, destaca la renovación del realismo social, con nuevas formas de escritura. Muchos críticos literarios han afirmado que la escritura femenina contiene “su visión del mundo más limitada que aquella que ofrecen las obras masculinas” (2009: 105). Probablemente esto también se deba al “punto de vista del que se parte y la voz con la que se expresan es el yo mujer de una narradora” (2009: 105). La crítica defiende que la visión del mundo de los hombres escritores es más impersonal, aunque esto dista mucho de la realidad. Según Redondo, también la visión del mundo de ellos es parcial, ya que “cada mirada, todas las miradas, cuentan sólo su mundo, que no es sino una parte del mismo, otra cosa es que estas miradas pretendan ser objetivas” (2009: 105). Por lo tanto, el punto de partida en cada caso es completamente distinto y, por ello, difícil de comparar.

Con las autoras Julia Kristeva y Montserrat Roig se establece una nueva forma de ver el mundo que se ha denominado “la teoría de la marginación”. Esta teoría tiene mucho en común con “la literatura del obrero”, según Buckley, puesto que trata de alterar el orden establecido y pretende ser incómoda para el poder. En este sentido tienen mucho en común, aunque el objetivo de la literatura femenina es, en todos los sentidos, “convertir en serio lo que a un hombre le parece insignificante y en trivial lo que para un hombre es importante” (1996: 134). En definitiva, nos muestra la otra cara del mundo, la otra visión de las cosas. A partir de esta visión, dice Buckley que Montserrat Roig, en *L’ hora violeta*, por ejemplo, se plantea cómo la “Historia”, contada por los hombres, no rememora el papel de las mujeres y se plantea el papel de la mujer en acontecimientos como la guerra de Cuba, la proclamación de la República y otros. La respuesta es que todo eso llega “al mundo de las mujeres como ecos apagados de otro mundo, como «noticias» de sucesos que, tarde o temprano, habrán de afectarles, pero que, en el fondo, les son ajenos en el sentido de que no han tenido la más mínima

participación en ellos” (1996: 135). Por ello, la sensación de exclusión, de no tener voz en la propia “Historia”, le crea un sentimiento de lejanía ante un mundo “impuesto” y masculino, donde las decisiones las toman ellos y la participación femenina es escasa o prácticamente nula. Esto es lo que transmite a través de su novela: mientras los acontecimientos históricos van sucediéndose, el universo de tres generaciones de mujeres, van repitiéndose, hasta que el lector no sabe si es una única historia o varias, porque es eso lo que quiere mostrar, que “esas historias, aparentemente tan distintas, son en realidad una única historia” (1996: 136), ya que la historia de la mujer es siempre la misma. Aun así, en la década de los ochenta, la propia Montserrat Roig admitía que “he escrito con mente de hombre y cuerpo de mujer” (1996: 137). Más adelante, Roig dio un vuelco a esa perspectiva, con las obras *L’opera quotidiana* y *La veu melodiosa*, dice Buckley que “ahora va a escribir sobre los hombres, pero desde un punto de vista inequívocamente femenino” (1996: 139).

Algunas autoras como es el caso de Dolores Medio, Elena Quiroga, Carmen Laforet o Ana María Matute son partidarias de ofrecer en sus novelas “nuevos modelos de mujeres, que ahora son siempre víctimas, y, sin embargo, también culpables, pero a la vez, fuertes, lúcidas y desencantadas, para las que la vida es un camino de sufrimiento y el amor el más cruel de los engaños” (2009: 106). Esto ocurre, por ejemplo, en *La trampa* o en *Historias de Artámila*. Otro ejemplo de un modelo cruel femenino, el de la madre castradora, se da en Ana María Matute, también lo trabajan dos novelas de Moix, en el que se produce el rechazo de la madre la protagonista, con todo lo que conlleva para su protagonista, que es incapaz de encontrar modelos positivos en su vida y somatiza enfermedades psíquicas. Por otra parte, la búsqueda de la identidad propia es bastante habitual en las autoras. Pero un elemento común de los modelos de mujeres que se observan en estas novelas es “que son niñas o mujeres consideradas malas desde una perspectiva tradicional. (...) Ven de forma crítica su situación y no quieren seguir el modelo de obedientes hijas, esposas y madres, es decir, meros objetos, como lo demuestran las protagonistas de Matute, Rodoreda, Gaité, o Moix, aunque sea más joven, pues comparte con esta generación el desamor materno, la concepción del amor como una trampa, y la búsqueda del paraíso perdido localizado en la infancia” (2009: 109).

Carmen Martín Gaité, en su libro *El cuarto de atrás* (1978), profundiza, a su vez, en la “narrativa de la memoria”. Tras la muerte de Franco, muchos autores trataron de sacar a relucir la historia que había estado ocultada durante los años del régimen. Con esta obra, Martín Gaité trata de poner fin a esa parálisis. Pero, además, cabe destacar que fue escrita por una mujer y sólo ellas “podían percatarse de las consecuencias totalmente revolucionarias que podía tener el descubrimiento de su propio cuarto de atrás” (Buckley, 1996: 152). La autora escribe “un folletín de sí misma, un folletín en que ella se transgrede a sí misma para convertirse en la “loca”, en la mujer pasional, en esa mujer que ella habría querido ser desde el principio y que muy bien podría haber sido si no se hubiera enterrado a sí misma en su propia literatura” (1996: 155).

Otra autora muy llamativa en la creación de distintos modelos de mujer es Esther Tusquets. En este caso, Redondo Goicoechea dice que la autora logra crear personajes conscientes de su feminidad, que buscan el placer de sus cuerpos en libertad, que tratan de disfrutar de su amor y de liberar la mente. Se narra una obra de amor lesbiano sin ataduras, “un amor que se propone como un modelo bien diferente al del duradero amor romántico” (2009: 110). Por medio de la lectura de *El mismo mar de todos los veranos* (1978) de Tusquets, dice Buckley que se percibe “la sensación clara y nítida de que aquella voz es la voz de mujer” (1996: 156). A través de esta novela, Tusquets es capaz de profundizar en los verdaderos deseos sexuales del personaje femenino y, además, realiza una reflexión sobre la Transición misma. Se realiza una reflexión sobre las contradicciones entre la teoría y la práctica de la presunta libertad sexual que defendían tantos en España a través de la figura del marido, Julio, que era “partidario ardiente de la libertad y la revolución sexual, pero incapaz de comprender que su mujer haya podido tener relación con otra mujer...” (1996: 164). Por esta razón, Tusquets trata de mostrar que la verdadera revolución sexual debía de ser mucho más que la proliferación de tiendas eróticas o la pornografía. No, Tusquets propone algo diferente: “en lugar de ese erotismo impersonal y externo que todo lo invadía, nos propone la búsqueda del deseo en nosotros mismos. El ser humano es un ser alienado (...) por cierto olvido de sí mismo. Sólo recuperando esa infancia y esa juventud perdidas podrá el hombre (la mujer) maduro (madura) acceder a ese deseo que forma parte de su propia

personalidad, que es, por tanto, único e intransferible” (1996: 164-165). Así, la autora abogaba por indagar en nuestras propias conciencias, en nuestros verdaderos deseos, y no en los impuestos por la industria sexual, externa, haciendo una profunda reflexión sobre este aspecto y haciendo una crítica a la Transición desde el mismo feminismo.

Otra interesante escritora actual es Lucía Etxebarría. Una de sus obras más importantes se titula *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997) que incluye modelos de mujeres “que son resultado de las tres grandes crisis que han marcado su propia vida: la familiar, la religiosa y la laboral” (Redondo, 2009: 124). Asimismo, también destacan Belén Gopegui y otras más jóvenes como Care Santos o Espido Freire. En cualquier caso, la escritura femenina ha ido desarrollándose de forma extraordinaria en todos sus géneros. Así, la escritura, los temas transgresores y las perspectivas son rompedoras ante los cánones establecidos, y todo apunta a que seguirá desarrollándose de la forma tan brillante en que se está realizando hasta ahora: “por fin las obras de nuestras escritoras han alcanzado la libertad creativa por la que vienen luchando desde comienzos del siglo XX y, por ello, la crítica literaria debe acercarse a las mismas sin juicios establecidos” (Redondo, 2009: 125).



#### 4. LA EVOLUCIÓN LITERARIA DE ROSA MONTERO

Rosa Montero nace en Madrid en el año 1951. Estudió periodismo y psicología. Es conocida por escribir como periodista en varios medios de comunicación. Entre ellos están *Fotogramas*, *Pueblo*, *Contrastes*, *Nuevo Diario*, *Posible* y *El País*. A finales de los setenta fue galardonada con distintos premios por su trabajo periodístico: Mundo de Entrevistas (1978) y el premio Nacional de Periodismo para reportajes y artículos literarios (1980).

Cuando la autora irrumpió en la literatura española ya era conocida por su enorme trabajo como periodista. Asimismo, su estilo de escritura está muy relacionado también con este género. Tal como se indica en el manual de *Historia de la literatura española*, su obra fue impulsada por la creación de “una novela cercana a la realidad del cronista” (2011: 703) y, para ello, utilizó un lenguaje con un toque que le da la “desenvoltura de una narradora nueva y fresca en sus primeros relatos con explícita voluntad de testimonio, reivindicación feminista y liberación social” (2011: 703). Este estilo lo mantuvo durante su primera etapa literaria, muy cercana a la periodística, como se ha dicho, y con una clara intención reivindicativa. Las obras de esta primera etapa son *Crónica del desamor* (1979) y *La función delta* (1981).

Asimismo, en esta primera etapa, en lo que atañe a sus tres primeras novelas, dice Moszczyńska-Dürst que estas se centran “en la reescritura de las narrativas amorosas e identitarias, así como en la codificación del cambio social que se evidencia en ellas” (2017: 31). Así, la autora trata de poner en evidencia un problema social todavía no resuelto. Según Illouz, “los ideales modernos de libertad, autorrealización e igualdad impregnan las narraciones amorosas contemporáneas, situándolas en el núcleo mismo de los debates sobre modernidad y sacando a la luz su carácter paradójico y contradictorio” (Illouz, 2012: 86). En este sentido, Illouz relaciona la trilogía erótica de *Cincuenta sombras* de E. L. James con las tres primeras novelas de Montero, poniendo de manifiesto las similitudes entre las obras de ambos autores, como se ha señalado.

Pero Montero va evolucionando en su estilo, de forma que en *Te trataré como una reina* (1983), “el balance entre ideología subyacente y entidad novelesca se

equilibra, alejándose de la novela de tesis para acercarse a un costumbrismo de la soledad en un entorno urbano y marginal” (2011: 703). Por lo tanto, en esta segunda etapa Rosa Montero camufla o aparta su ideología para concederle más peso a la propia narración, creando así una obra “menos periodística” y “más literaria”. Dentro de esta etapa, apuntan García y Ródenas, también estarían obras como *Bella y oscura* (1993) o *El corazón del Tártaro* (2001).

Las novelas de Rosa Montero escritas en la década de los noventa crecieron en calidad y ambición según la crítica Redondo Goicoechea. Son obras que “plantean una aproximación a la complejidad de la vida y, especialmente, a la complejidad de las relaciones amorosas y familiares como el elemento más importante que la compone y conforma, aunque (...) lo trata desde perspectivas diferentes” (2009: 122). Ejemplo de ello son *Temblor*, *Bella y oscura* y *La hija del caníbal*. Así, en *Bella y oscura*, la autora plantea la vida humana desde una visión contradictoria, como su propio título indica, desea “abarcara la vida con sus luces y sus sombras” (2009: 123).

La autora continuó desarrollando su estilo con *La hija del caníbal* (1998), donde a través de una “estructura de búsqueda sobre una trama de corrupción política y a través de uno de sus personajes, un anciano anarquista, retoma historias del pasado y la guerra como si estuviese adelantando parte de lo que será el gusto del lector español” (2011: 703). Pero la autora también navega a épocas más lejanas, a la Edad Media, con *Temblor* (1990) e *Historia del rey transparente* (2007). Así, la autora se evade temporalmente para explicar problemas muy actuales: “sitúa su acción en la derrota del catarismo en el siglo XII como una metáfora de las sucesivas derrotas de la libertad de pensamiento a lo largo de la historia, pero también como una metáfora de las máscaras que la mujer ha tenido que adoptar para salir adelante (la narradora y heroína, Leola, va revestida de la armadura de un caballero) en una sociedad forjada por hombres” (2011: 703). Con *Temblor* la autora consigue fusionar recursos como el empleo del “suspense, con la magia, la fantasía y la fuerza legendaria” (2009: 123) de una manera excepcional. Al hilo de lo escrito, cabe mencionar a otras autoras que transitan por estos mismos lugares fantásticos y mágicos, tales como Cristina Fernández Cubas, con *El mundo de Yarek*, así como sucede con Ana María Matute, con *Olvidado rey Gudú* y *Aranmanoth*.

Redondo confirma esta visión sobre la autora en su obra *Mujeres y narrativa*. Dice que la autora es ejemplo de “libertad como de poder y de insatisfacción” (2009: 122). Asimismo, es una autora que ha trabajado distintos géneros que van desde el periodismo, hasta la narrativa fantástica, pasando por volúmenes con entrevistas, de forma que es destacada “por su calidad literaria, así como por su compromiso ético, no solo con las mujeres y los niños sino con todos los desfavorecimientos de la fortuna, que suelen estar marcados, casi siempre, por diferencias de género, clase social o raza” (2009: 122).

En definitiva, la autora va modificando de su estilo, pero se mantiene en sus principios ideológicos a lo largo de los años, manteniendo una postura reivindicativa y una perspectiva feminista en las obras. Por otra parte, probablemente uno de los grandes logros de la autora ha sido crear “un mundo narrativo propio y reconocible para sus lectores” (2009: 123)

#### **4.1. CRÓNICA DEL DESAMOR (1979)**

Rosa Montero se estrenó como autora literaria con *Crónica del desamor*, publicada en 1979 por la editorial Debate. En la obra se presentan a mujeres y hombres de clase media y con estudios, en un entorno urbano, más específicamente, en Madrid. Entre los personajes más representativos están la protagonista, en primer lugar, Ana, que es periodista y trabaja para un periódico, tiene treinta años y es madre soltera. Por otro lado, también está Elena, que vive con Javier y quien, pese a tener una relación desgastada con su pareja, decide seguir adelante cuando a este le detectan cáncer de testículo. Candela es la hermana de Elena, psicóloga de oficio, con una enorme historia trágica a sus espaldas (su pareja se suicidó, tuvo una grave enfermedad por un DIU mal puesto...). La Pulga es otro de los personajes fundamentales de la obra. Es otra joven separada, educada en un colegio de monjas y que busca constantemente la diversión y la compañía de sus amigas para evitar la soledad. Asimismo, también está Julita, que recientemente ha sido abandonada por su marido y se siente desorientada sin saber muy bien qué hacer y cómo ocupar su tiempo. En menor medida también aparecen Ana María, la vecina de Ana, y Olga, otra amiga de la juventud de Ana de la que no se tienen noticias. Por otro lado, también

están los personajes masculinos. El que mejor aparece retratado es Cecilio, amigo íntimo de Ana, homosexual, con grandes dudas existenciales con quien Ana sale algunas noches. También está Soto Amón, el jefe de la protagonista, por quien siente una enorme atracción, pero está casado y es infiel a su mujer.

En la obra de Montero se observa el predominio del estilo periodístico, así como su carácter testimonial. Recoge Claudia Albarrán en su artículo de investigación *Rosa Montero: cronista de la desilusión* que “fue el propio Alonso Santos en su obra *La novela de la transición (1976-1981)* quien clasificó la obra como un reportaje, perteneciente a un género menor o subgénero, a caballo entre el autobiografismo y la novela testimonial, cuya finalidad consistía en retratar, mediante tópicos banales o asuntos cotidianos ya gastados, esa época posfranquista que —a su parecer— estaba dominada por una burguesía acomodaticia, progresista, contradictoria e irresponsable” (2001: 36). Así, la propia autora de *Crónica*, en la entrevista concedida en el programa “Encuentro con las letras” de Radio Televisión Española (RTVE) el mismo año de la publicación de la novela, afirmaba que había sido una obra por encargo, que en principio iban a ser unas entrevistas, con intencionalidad feminista. El libro no salió según lo acordado, según sus palabras, y el resultado fue la realización de una obra entre la crónica y la novela, algo esquemática en la elaboración de los personajes y sin una estructura clara.

Emilio de Miguel Martínez también la consideró de esa misma manera, como una obra de difícil clasificación. Pero subraya que se trata de una novela que intenta poner de relieve la frustración en la que viven sus personajes tras el período franquista. Lo que es un hecho seguro es que, en palabras de Albarrán, se trata de una novela con un punto de vista femenino, en la que la voz narrativa oscila entre un narrador omnisciente, aunque la mayoría de las veces se trata de la voz de la propia protagonista, Ana. Así, la forma de la obra también resulta algo “desestructurada”. Se compone de catorce capítulos desiguales y no existe una sola trama, sino que son una serie de relatos de algunos momentos precisos “que giran en torno a la soledad, el desamor, la crisis de pareja, la desilusión y la frustración” (2001: 38). Constata Albarrán que la obra habría sido concebida a partir de las vivencias adolescentes de la propia autora y que, por lo tanto, “resulta evidente clasificarla dentro del rubro de la novela testimonial” (2001: 38).

Sanz Villanueva la define como una obra que puede ser considerada como “una de las piezas imprescindibles de la prosa narrativa surgida del palpito de testimoniar la España postfranquista, y sus raíces en la dictadura” (2013: 33). Así mismo, la obra indaga en la “patriarquía”, es decir, en la situación en la que queda España tras la muerte de Franco y, tras la creación de los partidos políticos en los que la mayoría de los representantes eran hombres. *Crónica de desamor* es un grito a esa disconformidad, y es que, las mujeres, en este nuevo escenario, tampoco acababan de encontrar su espacio. Señala acertadamente Ramón Buckley que eran los “partidos que habían sido concebidos por hombres y para hombres, en un tiempo en que la política misma era la actividad varonil por excelencia” (1996: 144). Todo ello es un reflejo más de la frustración que sienten los personajes femeninos a lo largo de esta obra y es que, tras la muerte del dictador, todavía quedaban muchísimos espacios de poder que tomar. Así, la política era un lugar especialmente masculinizado, así como los puestos de relevancia, que también solían estar en manos de los hombres. Todo esto se observa con claridad a través del trabajo de Ana, que se topa con la imposibilidad de progresar, puesto que la empresa no cuenta con ella para tener un puesto con más seguridad y responsabilidad. Ante esta certeza, las mujeres comenzaron a organizarse a nivel político. Un reflejo de esto es la fundación del Partido Feminista de la mano de Lidia Falcón en 1977.

Pero, asimismo, Sanz Villanueva no olvida que en esta novela se aborda el tema de la sexualidad de la mujer, en una época en que se estaba produciendo un cierto auge de la literatura erótica y de la novela rosa, así como la eclosión de los desnudos femeninos en prensa y cine, en lo que se denominó “el destape”. Sin embargo, apunta a que este hecho estaba muy relacionado con los intereses comerciales de las editoriales, como se ha dicho, teniendo en cuenta que durante el franquismo todo lo relativo al sexo estaba censurado, así que esto era un nicho de mercado y fuera tenía a la espera un público expectante. Asimismo, resultaba muy llamativo, recalca Sanz Villanueva, que parte de esta literatura estuviera producida por mujeres, tales como Almudena Grandes o Mercedes Abad. Así, ellas eran “mujeres escribiendo sin cohibiciones sobre el sexo. O declarando abiertamente el impulso de las pasiones elementales como motor de la existencia” (2013: 33).

Esta primera novela de Rosa Montero, además, recuerda a la famosa novela de Carmen Rico Godoy, *Cómo ser una mujer y no morir en el intento* (1990). En la misma línea que *Crónica*, la protagonista de Rico Godoy también es periodista e, igualmente, trabaja para un periódico en el que no consigue que la asciendan pese a su enorme trabajo y las horas extra, ya que, a la hora de ascender a alguien, son los hombres los elegidos:

Y mañana tengo una entrevista importante con el nuevo superjefe que quiere hablar conmigo y a mí me hace ilusión, porque quién me dice que no me va a proponer algo importante, un cargo, por ejemplo, con el sueldo adecuado. Lo llevo persiguiendo astutamente hace tiempo. Pero no lo he conseguido. Cada vez que llega un nuevo superjefe promociona a los tíos que están a mi alrededor, pero nunca me toca a mí. (...) (1990: 132-133)

Así mismo, la obra de Rico-Godoy también está escrita desde la primera persona, se trata de una voz femenina, que intenta poner de relieve la situación de desigualdad de las mujeres en los distintos ámbitos de la sociedad. Asimismo, se observa el comportamiento machista de su marido en variadas ocasiones, en relación con las tareas del hogar, la educación de su hijo, etc. En definitiva, son dos novelitas que poseen muchos rasgos en común, ya que dejando de lado el momento histórico en la que se produjo la novela, las obras se centran en los pensamientos, sentimientos y vivencias de las protagonistas en su día a día.

*Crónica del desamor* posee ciertos rasgos característicos que la convierte en una obra con una clara intención de dotar a sus personajes femeninos de más protagonismo. Esta obra pretende ser una crónica, un escáner de la sociedad de la Transición, centrado en las vivencias de las mujeres. Claudia Albarán recuerda, además, que durante finales de la década de los setenta y durante los ochenta, la utilización del testimonio y la biografía como géneros para construir las novelas fueron básicas para las mujeres, así como un punto de vista “femenino” mediante el cual intentaron retratar la nueva sociedad que venía tras el franquismo, ya más liberada (2001: 38).

Así, la obra representa el desencanto ante una joven democracia y de esta manera es como se muestran los personajes, desorientados y perdidos, a caballo entre una sociedad todavía muy tradicional, y otra que se presenta algo más abierta, con todas las contradicciones que eso les ocasiona. Ejemplo de ello

es la necesidad constante de la Pulga por encontrar pareja, como si ese fuera el fin de toda mujer. Por ello, se puede decir que se trata de una obra literaria realista. Esta constatación contrasta con las pocas referencias al tiempo histórico en el que se desarrolla la acción, aunque sí se mencionan, en contadas ocasiones, referencias al momento político. Por ejemplo, en la primera página se hace referencia a Fraga, y también se mencionan a dos militantes de ETA asesinados a manos de las fuerzas de seguridad del estado. Asimismo, se aluden a las torturas en las cárceles a través del personaje de Ainhoa; de igual manera, también se recuerda la reciente época franquista y las manifestaciones contra el dictador a las que iba la protagonista, Ana.

En este sentido, se sabe que la novela se desarrolla entre los años 1977 y 1978. Gran parte del relato se desarrolla a lo largo de un verano caluroso en Madrid. Es un tiempo lineal, escrita desde el presente, pero que se ve interrumpida por los recuerdos o vivencias de los personajes. Por lo que resulta, en ocasiones, un relato fragmentado. El lector va navegando entre los vaivenes de los pensamientos y recuerdos a los que se van trasladando los personajes y, sobre todo, su protagonista. Simplemente pretende hacer una fotografía, parcial, de aquellos años. La autora misma, en la entrevista concedida a RTVE admite que se trata de una obra en la que los personajes pertenecen a una clase social privilegiada y con estudios y que, por lo tanto, lo que trata de retratar es aquello que conoce de primera mano y de ahí, otra vez, su carácter testimonial y autobiográfico.

*Crónica del desamor*, en lo que se diferencia de gran parte de literatura de la Transición escrita por hombres es en el tratamiento íntimo que se le da a los personajes femeninos, puesto que se profundiza de forma considerable en los sentimientos y en la intimidad de ellas. El protagonismo de las mujeres es evidente, así como sus vivencias y todo lo que envuelve al hecho de ser mujer. Tienen ellas, pues, un papel principal y protagonista y en torno a ellas gira toda la acción. Es, en definitiva, la vida de Ana y la de sus amigas, y todo lo que ellas viven y sufren. Así, desde el comienzo de la obra, la protagonista realiza esta declaración de intenciones:

Piensa Ana que estaría bien escribir un día algo. Sobre la vida de cada día, claro está. Sobre Juan y ella. Sobre Curro y ella. Sobre la Pulga y Elena.

Ana María, que ha perdido el tren en alguna estación y ahora se consume calladamente en la agonía de saberse vieja e incapaz. Sobre Julita, muñeca rota tras separarse del marido. Sobre manos babosas, platos para lavar, reducciones de plantilla, orgasmos fingidos, llamadas de teléfono que nunca llegan, paternalismos laborales, diafragmas, caricaturas y ansiedades. Sería el libro de las Anas, de todas y ella misma, tan distinta y tan una. (1994: 7)

Por otra parte, la acción tiene muchos puntos de interés, y también tiene intención de concederle importancia al sentir y a la forma de ver el mundo de la mujer, ya que pocas eran las obras que hasta el momento lo hacían. Entre las escritoras más destacadas están Carmen Martín Gaité, Carmen Laforet, Ana María Matute, Elena Quiroga o Mercé Rodoreda. Por lo tanto, el plano sentimental tiene importancia y valor, pero va mucho más allá, ya que además, se plantean las relaciones de poder en el trabajo, las relaciones afectivas, el sexo...:

Ella [Elena] se siente asfixiada desde hace algunos meses por esta relación agonizante, allí está, encerrada en la rutina, boqueante en busca de aire como pez fuera del agua (1994: 69)

Asimismo, las mujeres participan de las luchas políticas y de los profundos cambios que está habiendo en España: manifestaciones, huelgas... como en el caso de Elena, por ejemplo, que recuerda las veces que iba a las manifestaciones. También se menciona a Ainhoa, que tras haber pasado en la cárcel unos años, es incapaz de sentir amor, ni la mínima atracción por un hombre y, en general, también es incapaz de disfrutar de la vida:

Los años de prisión, después, fueron como una niebla helada, y al salir, el sol de la libertad no volvió a brillar nunca lo suficientemente fuerte como para quitarle el frío de los huesos, y tuvo que llenar sus noches de tumulto humeante y humano para no sentir de nuevo el conocido pavor, el vacío, la nada que es hoy la antaño fuerte Ainhoa, esta Ainhoa desengañada, aterrada y sola (1994: 121).

Pero, además, la autora nos habla sobre asuntos que atañen al cuerpo femenino. Así mismo, es interesante mencionar la interesante reflexión que se realiza sobre el sexo y la forma en que se concibe el orgasmo tanto en hombres, pero sobre todo, en las mujeres. Resume, así, muy bien las contradicciones de



una sociedad que busca la total libertad sexual, pero que cae en estereotipos marcados y que, en definitiva, no disfruta con ese acto, sino que acaba siendo un acto impuesto, con unas reglas establecidas:

Un orgasmo tiránico. Sí, piensa Ana, es exactamente esto. Es, una vez más, una cuestión de estereotipos. El hombre ha de ser tópicamente potente, la mujer tópicamente insaciable. (...). Y por ello Ana finge, como fingen también millones de mujeres sin decirlo, sin atreverse a confesárselo las unas a las otras, tan prisioneras están de su papel de amantes. (...). El sexo así estipulado es una lucha. Está codificado, estructurado, atado en normas y reverencias, (...). Es un sexo estrechito y ansioso del que se margina la fantasía, la risa, la sensualidad, la complicidad, la sana obscenidad, el juego. Las palabras. (1994: 151).

En esta historia, también tienen gran importancia las relaciones afectivas con los hombres, incluso podría parecer que el amor (o el desamor) es el centro o, al menos, parte importante de la vida de ellas. Sin embargo, lo novedoso es que la autora, a través de la voz de sus personajes femeninos, se cuestiona las relaciones tradicionales, la ideología patriarcal, autoritaria, que son herencia de una ideología tradicional, e incluso, se llega a la conclusión de que eso no acaba de llenar a las mujeres:

Cuando terminó con Juan terminó también su fe en la pareja. Ana creyó su desencanto eterno y vivió alborozada unos primeros meses de recuperación, de reconquista del entorno. Su cama volvía a ser suya, suyo era su tiempo, esas horas de las que ya no tenía que rendir cuentas a nadie. Suya su individualidad, sus amigos, sus gustos, sus decisiones, todo ese mundo que durante años fue plural. Durante muchos meses no soportó la idea de compartir sus sábanas y fueron aquéllos sus meses más plenos, una época dorada en la que se sintió autosuficiente y libre (...). (1994: 21).

La desmitificación del amor romántico, de las relaciones tradicionales es, tal vez, lo que más llama la atención en esta novela. Ana busca su lugar en el mundo y también su independencia y no depender de ningún hombre. Su amiga Elena, en este sentido, lo tiene claro, en contraposición con su amiga Julita, que se acaba de separar y que aparece retratada en su papel tradicional:

Pero ella [Elena] nunca ha sido esposa, nunca ha perdido su propia identidad, nunca se ha dejado anular en relación con un hombre. Y ante los churretes de lágrimas se siente incómoda (...), como si entre ambas mediara un abismo de vivencias demasiado diferentes, que Julita es dolorosamente tópica en su papel de madre y esposa desolada, y hasta padece un nombre absurdo por su diminutivo denigrante, un nombre de ama de casa que lava con Persil y que lo recomienda a las amigas. (1994: 64)

Pero las relaciones sentimentales no les resultan fáciles, y la Pulga, por ejemplo, que al principio de la obra está soltera, vive incesantemente buscando compañía, de cualquier forma y a cualquier precio, estirando las horas con sus amigas y las salidas nocturnas. La ausencia de un hombre a su lado, una pareja, le frustra y, aunque ella, tal vez, no es plenamente consciente, busca terminar con esa soledad. Así, cuando conoce al funambulista, Ana observa un enorme cambio en ella. Dice lo siguiente:

Es extraño: la Pulga, una mujer inteligente, activa, competente, se convierte junto a sus enamorados en otro ser, en una hembra tópicamente femenina, y es la suya una actitud de gata complacida eróticamente que Ana observa con cierta repugnancia (1994: 143).

La Pulga aparece como una mujer incapaz de establecer una relación duradera con nadie, tal vez por su pasado de violencia sexual, que la incapacita para el amor. Según Moszczyńska-Dürst, este personaje es “una inversión del mito de Pigmalión, (...) empieza a escoger parejas cada vez más jóvenes e inexpertas (...) y con los cuales establece relaciones de poca duración, basadas en el amor pasión, así como en el esquema de dominación” (2017: 38).

Neuschäfer apunta que es muy “característico del texto de Rosa Montero y de la situación precaria en que se encuentran sus personajes. (...) El primero es el concepto de “desamor”, de “desencuentro”, de “relación desastrosa” que se refiere a lo poco satisfactoria relación entre ambos sexos. Son desastrosas por la situación contradictoria en la que se hallan las mujeres de la novela: por un lado tienen una clara conciencia de la igualdad entre los sexos (...), y por el otro, sobre todo en el mercado de trabajo, se las tienen que ver todavía con los tradicionales privilegios de los hombres. Por consiguiente, el deseo de emancipación de las mujeres está limitado aún, en *Crónica del desamor*, el

deseo de emancipación de las mujeres está limitado aún (...)” (2007: 114). Es decir, el conflicto existente con los privilegios de los hombres se hace visible en la novela. Si bien en el terreno sentimental, parece que comienza a estar superado, en el terreno laboral, como se observará en las líneas siguientes, todavía queda mucho camino por recorrer.

Como apuntaba Neuschäfer, todos los personajes de la obra de Montero provienen de una tradición conservadora y en ese momento, en plena Transición, empiezan a plantearse cuestiones que para la generación anterior eran impensables. Pero evidentemente, la familia tradicional todavía tiene un peso enorme. Si a eso le sumamos el miedo a vivir en soledad, como un fantasma que persigue a todas ellas, el futuro es incierto y desconcertante. Nuevamente, la desorientación es la sensación predominante. Pero muchos, sobre todo los hombres, todavía no son capaces de plantearse otras opciones que el matrimonio, pero como no se sostiene, parece que la única forma de mantener a la familia tradicional en pie es a través de la infidelidad, aunque esa situación no satisfaga a ninguna de las partes, ni tan siquiera para Candela, que sufre por no poder mantener una relación “normal” con Vicente, que a su vez está casado y tiene dos hijos:

(...) al poco tiempo habían concretado los perfiles del ritual, él llamaba, ella decía que sí, él venía a su casa, hacían el amor por una hora, fumaban y hablaban de Vicente a lo largo de otra o viceversa, se vestía y se marchaba. Poco a poco a Candela empezaron a atragantársele las esperas, los deseos insatisfechos de estar con él y compartirle con su mundo, las palabras no dichas y las ansias de pasearle simplemente por la calle, cogido de la mano como un novio (1994: 137).

Una vez más, el único que parece beneficiarse de la situación es Vicente, el hombre. Otra situación parecida es la que vive Ana con Soto Amón, el dueño del periódico en donde trabaja. Al final de la novela, cuando finalmente se acuestan, este le cuenta que su matrimonio ya no funciona. Él mismo admite que la situación actual le conviene, es decir, serle infiel a su mujer y aparentar que son un matrimonio convencional:

Bueno, yo me casé rozando los veinte años como casi todos los de mi generación. Un niño. Un idiota. Ni qué decir tiene que después de veinte

años de matrimonio, ya no queda nada, claro está. (...). Claro, me dirás, podrías haberte separado... Pero no es tan fácil, sabes. Primero están los niños, que cuando son pequeños te encadenan. (...). He de confesar que esta situación me resulta cómoda, aunque no sea precisamente una situación muy digna. Es decir, que yo le sirva a ella dándole el apellido, la posición social, el abrigo de pieles, y ella me proporciona a cambio la cobertura oficial y la confortabilidad. (...). Es como un negocio: lo tenemos todo bastante claro, cada uno su vida y ya está (1994: 169).

Así, otra vez se observa la enorme hipocresía de una parte de la sociedad, que vive todavía de las apariencias, manteniendo relaciones de conveniencia. Estas siguen siendo parte de una mentalidad tradicional, en la que todavía resulta más cómodo seguir con un matrimonio que no llena a las personas a cambio de un estatus social. Aunque indudablemente, esto tiene otros matices, como es el hecho de depender económicamente del hombre, entre otras cosas, porque es él quien es capaz de acceder a mejores puestos de trabajo y mejor remunerados que las mujeres, como se ha visto anteriormente.

Ya que la novela está centrada en las vivencias de las mujeres, la maternidad también posee un papel crucial en ella. Ana tiene un hijo, Curro, pero está soltera; Candela es también soltera, sin embargo, tiene dos hijos y cada uno de ellos es de distinto padre (Vicente es el padre de uno de ellos). Representan a la mujer moderna, a la mujer de finales del siglo XX. Estas se ven continuamente cuestionadas por la ideología patriarcal que sigue estando latente en cualquier vida de estas mujeres. Así, en el comienzo del libro se dice: “Lo que sufrís las madres, Dios mío, sobre todo las solteras” (1994: 5). Más adelante, en el capítulo XI, hablando de Candela, se dice lo siguiente:

El de Jara, en cambio, fue un embarazo consciente. Y difícil. Fue difícil parir de nuevo sola en un hospital lleno de parejas. Nadie vino a ver a la niña, no esperó ningún hombre su salida del paritorio. Con Daniel pasó lo mismo, pero entonces Candela era aún joven. (...). Con Jara, además tuvo que afrontar curiosas reacciones de la gente: tal parecería que en esta sociedad ambiguamente liberal se admite la existencia de la soltera que es madre de un hijo. Pero si la soltera reincide, si la mujer insiste en su desorden, obcecada, si se atreve a tener hijos de diferentes padres y pretende aun así permanecer independiente, entonces, ah, entonces se convierte en caso

inadmisible, “esta pobre Candela”, empiezan a decir con voz meliflua, “qué desastre de vida”, añaden, arrugando sus escrupulosas narices con gesto de desagrado (1994: 136).

Se observa, por tanto, que la mujer moderna de finales de los años setenta ha dado enormes pasos para salirse del molde tradicional de la familia, y que la sociedad hasta cierto punto lo acepta, pero sigue cuestionándose. Aun así, se observa el proceso de concienciación de algunos personajes y es interesante la explicación de la maternidad que da Elena a través de esa “nueva mentalidad”:

Piensa Elena que sí, que parir es un privilegio. O al menos empieza a pensarlo. Es curioso: durante años se rebeló a la posibilidad de ser madre; el sentimiento maternal, bah, bobadas, deformaciones culturales. Ahora, en cambio, cercana la treintena, comienza a ver las cosas diferentes. No es que quiera tener un hijo, no. No siente ningún deseo de ser madre. Pero ahora, y esto sí es nuevo, ha empezado a considerar el embarazo como una opción real y propia. (...). Elena, ahora, ha descubierto en su cuerpo el orgullo de saber que puede parir, si quiere, y que esto no es una servidumbre. Ha descubierto el orgullo de encontrarse como sexo (1994: 143).

Así, el hecho de concebir la maternidad como una decisión propia, de una misma, como mujer, sin necesidad de tener a un hombre al lado les hace sentirse “independientes” y, hasta cierto punto, privilegiadas porque tienen la posibilidad de parir, si así lo desean, y sin la necesidad de tener a ningún hombre al lado que lo sustente. Esa posibilidad de decisión, de ser madre o no, que en tiempos no tan lejanos era casi un mandato y una obligación por la propia condición de ser mujer, se ve cuestionada. Además, es algo que a Elena hace sentirle bien, con cierto poder: “Ha descubierto el orgullo de encontrarse como sexo”. Así, estas mujeres comienzan a ser dueñas de su propia vida y de su propio cuerpo. Pero no son tan ingenuas, y saben que estas decisiones salen caras, que tienen consecuencias. Así, por ejemplo, a Ana, el hecho de quedarse embarazada le costó su despido del banco en el que trabajaba: “Con el sueldo de Ana se mantenían y pagaban el alquiler, hasta que la despidieron del banco por su tripa” (1994: 15).

El papel de las mujeres, además, va más allá. No son solo madres, sino que además sostienen el peso de la familia, como es el caso de Teresa, que trata de

sacar adelante a su hermano, cuando este no se siente ni con fuerzas para seguir adelante. Y todo ello realizando un trabajo no muy del gusto de Teresa, exhibiendo su cuerpo (considerado muy indigno), aunque sea por un tiempo. El sacrificio de las mujeres, para sostener a la familia, se hace evidente y, en este sentido, hay una ruptura con el mito tradicional del hombre que sustenta a toda la familia, porque son ellas las que realmente hacen frente a las situaciones de emergencia:

Entonces Teresa se contrató en la barra americana, “por unos meses nada más, con mil al día más las propinas puedo sacar bastante”, y durante semanas ahorró para su hermano pequeño [Juan], haciendo como siempre de madre para él, (...). (1994: 15-16).

En este sentido, dice Moszczyńska-Dürst que la protagonista tampoco pudo aceptar que Juan dependiera de ella económicamente, “repitiendo así el esquema tradicional según el cual el hombre debe garantizar el sustento de la familia” (2017: 33) y, aunque lo primero que le atrajo de él fuera su inteligencia y su antiguo compromiso político, enseguida se da cuenta “de su egoísmo y su incapacidad de preocuparse por otro ser humano cuando él, primero, dejó de participar en la vida pública y, luego, no quiere ocuparse de su hermana enferma, (...), relegando toda responsabilidad y el cuidado en su novia” (2017: 34). En este sentido, Moszczyńska-Dürst advierte también que otras autoras como Montserrat Roig o Carmen Riera manifiestan en las conductas de las parejas de sus novelas la misma decepción cuando se trataba de activistas políticos de izquierdas y, asimismo, “las tres escritoras expresan en el mismo momento histórico el desencanto femenino con los proyectos políticos de la Transición, por un lado, y con el nuevo esquema afectivo-sexual, por otro” (2017: 34). En *L’hora violeta* de Montserrat Roig se presentan a tres protagonistas femeninas, que aparecen relacionadas entre sí. La primera parte de la novela es probablemente la más novedosa debido a que se incorpora el debate crítico feminista. Así, a través de Natàlia, la protagonista, se expresa la dificultad de las relaciones amorosas y familiares. Vuelve a presentarse un contexto en el que la Guerra Civil marca a los personajes, y estos no vuelven a ser los mismos que antes.

En *Crónica*, se observa que hay un antes y un después en la protagonista cuando decide romper con Juan, puesto que deja de convertirse en la “musa” del

escritor, Juan, es decir, deja de ser un sujeto pasivo, para convertirse ella en la propia escritora del desamor y así, pasa a ser un sujeto activo. Así mismo, cuando Ana deja a Juan y comienza su andadura como madre soltera, se plantea la necesidad y la posibilidad de crear otro tipo de familia, es decir, una familia alternativa a la tradicional. Resulta interesante la conversación que mantiene con su amigo, Cecilio. Este se siente preocupado por el momento en el que sea mayor y se quede solo. Y es que el futuro incierto todavía pesa y, la voluntad de estar acompañados les parece solo posible a través de la creación de una familia convencional. Pero en este sentido, Ana, vuelve a apostar por otras posibilidades, aunque sin mucho convencimiento:

Cecilio suele decir: lo peor será cuando estemos viejos, nosotros, que vivimos solos, que envejeceremos separados, (...), nos iremos encerrando en nuestras cuatro paredes (...). Ana a veces le contradecía, intentaba discutirle con optimismo forzado, no, hombre, Cecilio, lo que tenemos que hacer es buscar una alternativa a la familia tradicional, y él añadía, no sueñes, Ana, querida, nuestras piernas no nos responderán, (...), nuestra muerte vendrá en los periódicos, encontrado el cadáver de un anciano, (...) (1994: 47)

En definitiva, parece que algunos personajes, como Cecilio y Ana, no sienten que la tradición, volver atrás, les vaya a llenar. No les convence ese modelo familiar convencional. Sin embargo, al mirar hacia el futuro y plantearse otras posibilidades, no lo ven claro. Se sienten atemorizados, perdidos ante un camino no emprendido, asustados por la falta de referentes, lo que les hace pensar, por lo menos a Cecilio que, de seguir así, dando la espalda a los modelos familiares tradicionales, morirá solo y nadie lo sabrá. Y, evidentemente, esa soledad les asusta.

De igual forma, y muy ligado al papel que tradicionalmente se la ha concedido a la mujer, es interesante la reflexión que realiza Ana sobre las labores del hogar. Hay una clara ruptura con la generación anterior, ya que esta se plantea por qué tiene que realizar estas tareas, cuando se sentiría más realizada haciendo otras cosas. Es decir, se ve a sí misma como lo contrario al tópico de “ángel del hogar”, en la que la mujer debía ocuparse de que la casa fuera un hogar agradable en el que habitar:

Le irrita. Le irrita profundamente fregar, o planchar, o coser, le irritan esas pesadas labores domésticas que comen su tiempo y le hacen sentir más que nunca la rutina: cuando bordea con la punta hirviente de la plancha el volante de un traje experimenta siempre un aburrimiento premonitorio (...) (1994: 85)

Con una sociedad algo más abierta, la mujer comienza a decidir sobre su propio cuerpo y, como se ha visto, se puede plantear si quiere ser madre o no, pese a las presiones sociales. Para ello, los métodos anticonceptivos son una pieza imprescindible y poder tomar decisiones de manera libre. Así, Candela, al plantearse dejar de utilizar el condón y comenzar a utilizar pastillas o el DIU, que son considerados métodos “más cómodos”, se da cuenta de que esto también tiene letra pequeña, que también les han engañado en eso, puesto que la moderna anticoncepción no está pensada para ellas, sino que en el fondo, quienes se benefician son, en primer lugar, ellos. Candela reflexiona lo siguiente:

Pensó en la liberación de la mujer o, mejor dicho, en esa supuesta liberación que a ojos de muchos hombres sólo se concretaba en lo sexual, en tener hembras más dispuestas, en olvidar el odiado condón, el coito ininterrumpido. Los hombres que inventaron la píldora la ofrecieron como clave mágica de la revolución de la mujer, como si eso fuera suficiente. (...) porque la píldora es el invento liberador. Liberador de quién, piensa Candela. (...) (1994:18)

Así, la mujer se atiene a tener que ingerir hormonas o insertarse un “trozo de cobre” porque el sexo así es “más placentero”, con todas las consecuencias que eso pueda llegar a tener. Y una vez más, quienes lo padecen son ellas. Pero en esta ocasión, les han dorado la píldora, ya que les han hecho creerse más libres porque tienen la opción de elegir entre un método anticonceptivo u otro, cuando en el fondo, quienes tienen que seguir cargando con todo el peso de las consecuencias en su cuerpo, siguen siendo ellas.

También se trata el tema del aborto y lo que todo ello supone para nuestras protagonistas. Para ello, recuérdese que el aborto no fue despenalizado hasta 1985 y que la obra fue publicada en 1979. Así, las mujeres tenían que ir al extranjero si deseaban interrumpir un embarazo no deseado y, otras veces, se sometían a prácticas ilegales en condiciones ínfimas. Hay varias reflexiones en



torno a este tema. El que más llama la atención es que por el hecho de ser una práctica ilegal y por el peso de la tradición, el sentimiento de culpa es enorme:

Se había tomado Buscapina y aun así sentía como una garra en el bajo vientre, pero no era por eso por lo que lloraba, es que había ido al retrete y lo había visto, había visto caer esa masa sangrienta y sin formas, Dios mío, qué terrible. (...). Pero Teresa lloraba y lloraba sin parar, bajito y hacia dentro. (...) (1994: 17).

Asimismo, si algo se torcía en la práctica abortiva, pesaban todas las consecuencias sobre la mujer. Por ello, el miedo por abortar y ser denunciadas era terrible: “Pues ándense ustedes con ojo porque en esta ocasión no les denuncio no sé por qué, pero como vuelva a pasar algo semejante van ustedes a la cárcel” (1994:18) es lo que les dice un médico tras intuir que Teresa ha abortado. Aquí otra vez queda de manifiesto el poder del hombre, de la autoridad, para amedrentar y hacerlas culpables es terrible. Asimismo, esta parte de la obra también recuerda a la novela *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos, donde hay un aborto en el que finalmente, la chica muere.

En lo referente a la sexualidad de la mujer, la obra de Rosa Montero también destaca por profundizar en ello. Pocas novelas de esa época lo hacen, con seguridad, con tanta delicadeza y naturalidad como en esta. Son muchos los aspectos tratados en estas páginas. En primer lugar, se habla en varias ocasiones sobre la masturbación femenina, tema tabú para gran parte de una sociedad española que estaba saliendo de cuatro décadas de represión. La sociedad, paulatinamente, solo comenzaba a abrirse en este terreno, intentando tratarlo como un aspecto normal y visibilizando este aspecto que tanto ha avergonzado y sigue avergonzando a las mujeres:

Está un punto nerviosa: reflexiona por unos instantes sobre la posibilidad de masturbarse, pero termina descartándolo, hoy le aburre demasiado ese mínimo esfuerzo de imaginación que es necesario. En realidad lo que quería hoy es la cálida, cariñosa sensualidad de una larga noche juntos, dormir abrazados y sentir entre sueños un beso en el hombro. Es tan difícil llegar a conocerse uno mismo... (1994: 21)

Vuelve a aparecer este aspecto más adelante, cuando la Pulga le confiesa a Ana que, tal ha sido la influencia de la educación recibida (ha ido a un colegio de

monjas), que apenas ha explorado su cuerpo hasta edad adulta y que llegó así, completamente virgen, y sin conocer su cuerpo, al matrimonio:

— Es que no sabes lo que es lo de las monjas. Bueno, con decirte que yo no me había masturbado nunca hasta hace ocho años o así...

— No digas... no es posible.

— Que sí, que sí –insiste la Pulga-, que no tenía ni idea de que existía eso, que además nos habían encorsetado de tal forma con el infierno, el pecado, la pureza, la Virgen, los actos inmorales... Yo no sabía muy bien qué era un acto inmoral, suponía que era que me latiera el corazón cuando veía a Troy Donahue en las películas, fíjate... (1994: 126)

La obra también se centra en otros aspectos íntimos, como la pérdida de la virginidad. Así, Elena cuenta la vez que iba a ser su primera experiencia cuando estaba en la universidad, con un compañero, Miguel Ángel. Este tras invitarla a su casa y ella, al confesarle que es virgen, él se echa para atrás, le parece que quitarle la virginidad a Elena va a cargarle de responsabilidad, y no quiere ser esa persona. Le parece algo demasiado importante, mucho más que a ella, que le resta importancia. Así, la situación se va enfriando cada vez más y Miguel Ángel repite “No soy digno” una y otra vez. Esta situación a Elena le provoca mucha tristeza (“Elena tiene ganas de llorar. Pero se aguanta” (1994: 35)). En el camino de vuelta a casa, sin embargo, para el coche y le insta a tocarle su miembro y finalmente, acaba eyaculando en su boca. Es una situación que Elena la vivirá con “asco y rabia”, se sentirá profundamente humillada por él y, por supuesto, tiene la convicción de no volver a verle jamás. En esta situación de superioridad, donde la voluntad de Elena, de hacer el amor con él, no contaba para nada, Miguel Ángel decide forzarla para hacer algo que Elena no deseaba, no estaba consintiendo, pero que se vale del control de la situación y de su superioridad (reforzada tras haberla rechazado y humillado en su casa). Las expectativas hacia los hombres y los miedos, relacionados con la repugnancia de esa primera vez, le persiguen a Elena y con ello, la incapacidad de encontrar a un hombre, decente, que la respete como compañero de vida. Para Ana, sin embargo, la pérdida de la virginidad fue algo distinta. Simplemente decidió no decirle nada al chico con el que se acostaba:

Ana perdió la virgo de forma poco brillante, con un amigo al que no dijo nada y que estaba demasiado borracho como para darse cuenta de ello (1994: 43).

Vuelve a observarse que los tiempos están cambiando, que las mujeres ya no llegan vírgenes al matrimonio, algunas se saben liberadas y ellos lo saben también. Pero junto a esta clara idea, el peso de la virginidad es enorme. De esta forma, Miguel Ángel, se vale de su superioridad como hombre, tras haberla rechazado y ninguneado, para aprovecharse de Elena, que está descolocada y se siente humillada y triste. No es la única vez que se insinúa un abuso sexual o una violación. También la Pulga tiene una experiencia similar. Ella sí llegó virgen al matrimonio, pero la misma noche de bodas le ocurre lo siguiente:

Él la violó sin palabras, dolorosa e inhábilmente, y a la mañana siguiente la Pulga despertó en una almohada mojada de lágrimas sintiendo tirantez y escozor entre las piernas. Es una vaginitis, dijo el médico. (...). No volvieron a hacer el amor y jamás hablaron de la primera noche. (...). Más tarde se separaron legalmente y mucho más tarde aún, a los veintisiete, pudo la Pulga volver a intentar el sexo con otros hombres, venciendo los pavores (1994: 59).

En este fragmento de la novela, además, llama la atención la actitud del médico con respecto a lo sucedido. La violencia sufrida por la Pulga, otra vez, queda normalizada, pero esta vez, por un médico, que le quita importancia a lo sucedido, diciendo que es una vaginitis, y culpabilizándola de alguna manera, de sus dolores. Así, nadie le insta a denunciarlo y la Pulga sigue viviendo tres años más con él. Los malos tratos, pero en este caso, la muerte de las mujeres a manos de sus parejas tiene su final más trágico al final de la novela, cuando descubre Ana que su vecino de abajo ha matado a una mujer. Es cierto que Ana sospechaba que se estaban dando esas situaciones, puesto que en varias ocasiones había visto salir de ahí a mujeres con la cara amoratada y a veces se oían gritos hasta su casa. Sin embargo, nunca había dado el paso para denunciarlo.

Se observa que el abuso sexual hacia las mujeres se da en todas las etapas de la vida, hasta el punto de llegar a normalizar muchísimas situaciones. Del mismo modo, se percibe la forma en que la mujer va desarrollando estrategias

para hacer frente a esas situaciones. Es llamativo el caso de don Emiliano, el profesor de matemáticas en el colegio. De él se dice lo siguiente:

Las sentaba a caballo en sus piernas temblonas y las acariciaba con cuarteadas manos de lagarto. Eran tan niñas (1994: 97)

Pero prosigue con otras situaciones más, tan comunes en la calle o en el transporte público:

Cuando aquel día, en el metro, un anciano bien trajeado se arrimó a Ana, la mano palpitante en el bolsillo golpeándole las nalgas, ella lo único que hizo fue sorprenderse. Se volvió, miró el rostro imperturbable del viejo, luego se cambió unos metros allá, hacia otra barra. Pero el vagón iba lleno y al poco, qué sorpresa, el anciano arrimó de nuevo sus flácidos pantalones al culo de Ana. (...). Después se hizo, se hicieron conocedoras de estos asaltos incruentos y cotidianos. De las manos que pellizcan culos, de los restregones en el autobús, del asco al intuir algo duro (...) (1994: 98)

El abuso de poder masculino no finaliza en el ámbito sexual, también se da en el ámbito laboral. Es muy llamativa la escena en la que Ana, muy joven todavía, realizaba pruebas para la administración. En un momento dado, un hombre le dice que le va a ayudar con la prueba de francés a cambio de que tenga una cita con ella:

Ana era aún muy joven, y él era poderoso, (...). Ella se sentía incómoda y culpable, (...). Ana comprendió que sí, que era eso que estaba temiendo, que el tipo la esperaba, la acechaba (1994: 95).

Ana se siente tan incómoda que decide no volver más y no termina las pruebas de selección. En cualquier caso, su posible contrato estaría condicionado por sucumbir a los deseos más perversos de él y ella, esta vez, se niega. Pero no es la única situación parecida que tienen que sufrir las mujeres en el ámbito laboral. También le ocurre en el periódico en el que trabaja. De una forma más sutil, a Ana nunca la llegan a ascender ni le permiten llegar a puestos de relevancia, ya que siempre hay algún hombre más “capaz” de realizar ese trabajo, como ocurría en la novela de Rico-Godoy. Asimismo, los jefes también se niegan a hacerle un contrato indefinido en la plantilla, pese a que haya demostrado en numerosísimas ocasiones su valía como periodista.

Relacionado con el tema laboral, dice Claudia Albarrán que no es ninguna casualidad que la autora decidiera que la protagonista de la novela fuera, igual que la autora, periodista, y que se hagan constantes menciones al ámbito laboral. Así, “que a lo largo de la novela se hagan constantes denuncias sobre el ambiente de explotación en la que vivían muchos de los reporteros y empleados del periodismo —ese naciente emporio de las letras que la propia escritora padeció, incluso después de la anulación de la censura— es prueba de ello” (2001: 39). Es decir, la explotación, además, también lo es en cuestiones estructurales dentro de una empresa, por el techo de cristal antes mencionado, así como a través de la censura, por ejemplo, que la autora padeció en sus propias carnes.

También se observan otros estereotipos de la mujer, que tradicionalmente se han considerado positivos, como el hecho de llegar virgen al matrimonio, la castidad, la fidelidad y la sumisión. El personaje de Julita llama la atención, porque al separarse de su marido se siente totalmente perdida y sin rumbo. Aparece frágil, débil y esperando a que su exmarido se arrepienta de la decisión tomada, ya que no acaba de comprender ese abandono. Reflexiona Ana sobre la situación tan dura por la que está pasando su amiga, que lo ha dado todo por convertirse en una buena esposa y ahora se siente perdida. Así parece que el amor, el hecho de ser esposa, es lo único que le llena. Aquí hay un choque entre Julita, prototipo de mujer tradicional, en contraposición con Ana o Elena, que no asumen el mismo papel que ella:

Julita es dolorosamente tópica en su papel de madre y esposa desolada, y hasta padece un nombre absurdo por su diminutivo denigrante, un nombre de ama de casa que lava con Persil y que lo recomienda a las amigas (1994: 64).

En cuanto a los personajes masculinos, los estereotipos se evidencian en la obra. El hombre, así, tiene mejores trabajos, además de poder (Soto Amón, por ejemplo) y subordina a un papel inferior a las mujeres que están alrededor, siendo para ellas, prácticamente imposible escalar laboralmente. La violencia y la agresividad también se hallan latentes en las escenas en las que se narran las hazañas de la “banda”. Neuschäfer, en su estudio sobre la novela, decía en lo relativo al papel de los hombres que estos “tienen una función más bien marginal

en el texto: como jefes, a los que se odia o se hace la pelota; como excompañeros o exmaridos; como amantes fugaces en relaciones inestables donde pronto se convierten en una molestia; como adictos a la droga o traficantes de mujeres; como rebeldes políticos desfasados... El único personaje no femenino en *Crónicas* que tiene cierta importancia y juega un papel digno es Cecilio, un periodista homosexual” (2007: 112). Así su papel es de menor importancia y aparecen, como dijo la autora en la entrevista en RTVE, más esquemáticos y con menos profundidad que los personajes femeninos. Probablemente Torcido es uno de los personajes más estereotipados:

Tiene algunas muertes a su espalda y muchas sangres, (...) destripó a un muchachuelo por mil pelas de impago, es una cuestión de orden, de principios: en la noche no se puede permitir una debilidad, un renuncio, un mal encuentro, en la noche hay que estar siempre demostrando que se es el señor de las muertes y las vidas para poder seguir conservando la propia (...) (1994: 122)

Como se observa, la violencia, la agresividad y el poder se hacen visibles en esta descripción del personaje. Pero también en el plano sentimental, el hombre aparece dotado de sus roles tradicionales. Él parece más insensible que la mujer, es fuerte y no se doblega ante un ser querido en ninguna ocasión. Por ejemplo, la pareja de Elena, Javier, es un claro ejemplo de que sostener esos roles masculinos es complicado. Javier está enfermo y finalmente, después de tanto tragar y de aparentar una fortaleza falsa, acaba echándose en brazos de Elena pidiéndole compasión y ayuda. También en cierto modo lo hace Soto Amón, que bajo esa apariencia de seguridad y poder, se sonroja y muestra cierta debilidad ante Ana (“Y Ana creyó verle sonrojado. El intocable reyezuelo de destinos —se sonroja—. Era capaz de emociones por lo tanto el acerado Eduardo. Era quizá tímido, quizá humano, bajo su envoltura sin arrugas de *madelman* perfecto.”; 1994: 27-28). Además, aparece Cecilio en escena, personaje homosexual y que, por lo tanto, rompe con el estereotipo masculino. Cecilio tiene distintos ligues y está enamorado de un hombre mucho más joven que él. De esta manera, la autora pretende dibujar, también, a la sociedad tal y como ella la percibe, siendo la literatura un lugar más donde poder mostrar esa realidad y que nada tiene que ver con esos roles impuestos puesto que la sociedad está avanzando. Otra

ruptura ocurre al final de la novela, cuando Ana tiene un reencuentro con José María. Este le pide que vuelva con él porque la echa de menos, sin embargo, para Ana ya es tarde. Ana piensa que en un pasado lo había querido mucho y que él se había aprovechado de ese amor para jugar con ella, mientras esta se quedaba a la espera. Ana, al final, se da cuenta de que José María durante aquella época había estado haciendo un papel:

Durante muchos años creí que tú eras un hombre sereno y estable, un hombre muy fuerte. Claro, yo era bastante joven y tú un adulto. Ahora he comprendido que vas de supermán por la vida, y esos son lujos que se pagan muy caros... ¿Te das cuenta de que durante este tiempo no me has contado nada personal, nunca, nada, ni una duda, ni una preocupación, no has mostrado ni una sola fisura? Eres un hombre perfecto al parecer. Sin crisis, sin depresiones, sin vacilaciones... qué maravilla. (1994: 161)

A lo que él, muy abrumado le responde:

No te contaba nada de mis problemas porque temía aburrirte con ellos. En realidad nos veíamos muy poco y no quería ser pesado... (1994: 161)

Se podría decir que José María había estado trabajando durante tanto tiempo un papel de hombre perfecto, fuerte, al que nada le asusta, que a Ana acabó agotándole. Es precisamente esa necesidad de cumplir con los estereotipos, de acercarse a ellos, lo que acaba alejándolos al uno del otro, cuando en el fondo, según José María, parece ser que sí quería seguir con ella.

Cabe mencionar que los distintos personajes, sobre todo los femeninos, dan sensación de estar incompletos, sólo se saben algunas cosas sobre ellas, y de ellos muchísimo menos. Es probable que este hecho se deba al esquematismo a la hora de elaborar a sus personajes que indicaba la propia autora al realizar esta novela. Según Albarrán, “podría decirse que son una suerte de sombras confusas, fácilmente intercambiables, que sólo adquieren una fisionomía clara o una relevancia instantánea en la medida en que entran en contacto con Ana” (2001: 41). Pero de esta forma, la obra vuelve a adquirir cierta unidad, ya que la propia autora, con la voz de su protagonista, había dicho que le gustaría realizar una novela de todas las Anas, que es finalmente una sola y todas las mujeres que le rodean a la vez. Lo que les une, prosigue Albarrán es “más que el cariño,

parecen unidos por una serie de calamidades que los fraternizan: la mayoría vive una profunda crisis debido a la edad; son treintones o cuarentones pasados de moda, avejentados y con las carnes flojas; seres solitarios que frecuentan los mismos bares noche a noche en busca de una efímera compañía que demore durante algunas horas el vacío que les esperará de regreso a casa; (...)" (2001: 41). Y si a todo ello se le une el momento político, de profunda frustración también, donde están sufriendo el profundo desengaño de los deseos y anhelos de libertad de los años anteriores, se observa una suerte de personajes rotos, sin ambiciones ni perspectivas de futuro. Aparecen despolitizados y parece que solo intentan sobrevivir del momento que les está tocando vivir.

En conclusión, podría decirse que este libro es un intento de mostrar los anhelos y preocupaciones de la mujer de la época de la Transición. Una mujer más liberada y con la posibilidad de decidir sobre su vida: trabaja, es independiente, decide si quiere ser madre o no y cómo desea serlo y, asimismo, se plantea otras formas de vida, lejos de la tradición que tanto pesaba en 1979, año en el que se publicó esta novela.

Es una novela en la que se muestra el abuso de poder desde distintos ámbitos y los privilegios de los hombres en todos los aspectos. Dice Ramón Buckley que *Crónica del desamor* es, en definitiva, un reflejo de la "lucha por el poder mismo, un poder que, de momento, estaba en manos de los hombres" (1996: 146). De forma que, a través de su protagonista, Ana, trata de mostrarnos la historia de una mujer constantemente humillada en su puesto de trabajo por los hombres, una humillación que consiste en "reconocer sus méritos y a la vez excluirla de la plantilla de redactores. En la cúspide del organigrama no podía faltar la figura de un macho tan prepotente que sus subordinados le conocen con el faraónico apodo de Ramsés" (1996: 146). En definitiva, se trata de la enorme lucha por tratar de llegar al poder. Pero, aunque Ana nunca llega a la dirección del periódico en el que trabaja, "lo que sí ha reconquistado es lo que Barthes llama la <<moral>> del poder, y esa moral es el lugar, la posición desde la que uno escribe, el lugar desde el que uno ejerce ese otro poder que es la escritura" (1996: 147). Y Ana nos recuerda que de lo que ella quería hablar era sobre "todas las Anas", sobre sus vidas y tratar de mostrar la situación de las mujeres en la sociedad de la Transición y se muestra un comportamiento y un pensamiento



muy machista en los hombres, una etapa, que las mujeres ya están superando, porque están tomando conciencia de su situación de desigualdad respecto a ellos y, al fin, tratan de tomar una posición crítica. Al posicionarse, Montero toma la “moral” del poder de Barthes a la que se refería Buckley.

En resumen, los temas tratados por la autora son diversos: las relaciones de pareja, el matrimonio, la maternidad, la sexualidad, la amistad, los roles de género, la violencia de género, abortos, las masculinidades...todo ello con una pizca de humor, realismo y sentido crítico que ayudan a entretener al lector y a que este identifique las situaciones narradas con facilidad en su día a día y pueda, al menos, esbozar una tímida sonrisa al verse reflejado en la obra. Asimismo, es importante recordar la reflexión realizada por Katarzyna Moszczyńska-Dürst cuando advierte de que la obra, en el momento en que fue publicada, fue subversiva, ya que trataba temas que en el franquismo estaban totalmente censurados y, por lo tanto, el libro ha de leerse desde esa perspectiva:

Cabe recordar que los temas sociales debatidos en el libro –sexualidad femenina, homosexualidad, contracepción, abortos– habían sido estigmatizados y censurados en la España franquista, por lo cual su trato abierto en una publicación de 1979 tiene que ser concebido en términos de un «barómetro» de lo nuevo y una subversión de reglas interiorizadas durante las décadas del régimen dictatorial, así como una toma de posición comprometida con la política feminista (2017: 31-32)

En cualquier caso, siguiendo con el hilo anterior, entre los personajes abunda la frustración, desorientación y desilusión. La forma de salir de la vida tan abrumadora y aburrida que le rodea a Ana es fantaseando con Soto-Amón, un jefe que le hace entretenerse pensando en encuentros con él. Lo imagina a su antojo, de mil formas diferentes, aunque tal es el “realismo” en el que vive, que apenas le sorprende cuando, al final de la obra, se acuesta con él. Como se ha dicho, se encuentra con un hombre típicamente casado en un matrimonio convencional, en el que no es feliz y que lo único que busca es una aventura puntual con Ana. Así, “la protagonista se debate entre la sumisión a conductas tradicionales y el deseo de la liberación personal y sexual” (Moszczyńska-Dürst, 2017: 41). Pero, en este caso, “no será un nuevo suicidio, como ella también lo había supuesto, sino la chispa que le permitirá, si no reconstruirse, al menos sí

replantear ese proyecto de escritura que ya no será más el rencoroso libro de las Anas sino esa *Crónica del desamor* cotidiano que leemos” (2001: 42). De esta forma, parece que la autora, igual que Ana, será en la escritura donde encuentre su refugio y la forma de construir su identidad femenina plenamente.

#### **4.2. LA FUNCIÓN DELTA (1981)**

En *La función delta*, la autora pretende realizar una reflexión en torno al paso del tiempo, a la necesidad de parar una enfermedad y tratar de huir de la muerte, cada vez más inminente. La protagonista, Lucía, se obsesiona con ese proceso, por lo que decide escribir sus memorias, mostrándonos un fragmento de su vida de treintañera, que coincide en que fue una de sus épocas más plenas, contrastando con su momento actual, con sesenta años, y describiéndonos los últimos meses de su vida.

La novela puede dividirse en dos partes y ambas, tienen forma de diario. En la primera parte, que va de lunes a domingo, Lucía, desde su madurez, relata las memorias de su juventud; mientras que en la segunda parte de la novela, la protagonista, en forma de diario, explica, desde la actualidad del año 2010, su día a día en el hospital, enferma de cáncer. Esta segunda parte va del 12 de septiembre al 11 de diciembre. Estos capítulos se van intercalando a lo largo de la obra. La autora indaga, una vez más, en los pensamientos y sentimientos más profundos de las personas, en distintos momentos de la vida de una mujer, en este caso. Según Pardo y Moszczyńska en el artículo titulado “Hacia una lectura sociocrítica de *La función delta* y *Te trataré como a una reina* de Rosa Montero”, recuerdan que las escrituras de los dos diarios están “separados por treinta años de diferencia y ubicados en 1980 y en 2010 respectivamente (...). Con el desarrollo del hilo argumental nos damos cuenta de que los dos diarios están escritos de manera simultánea, cuando la protagonista se encuentra recluida en el hospital a los sesenta años y se propone escribir una novela para recordar una semana muy significativa en su vida, ocurrida tres décadas atrás, y al mismo tiempo dar testimonio sobre su presente y, de manera muy particular, relatar el proceso de escritura” (2013: 374). Asimismo, se observa que el diario de la

juventud de Lucía va siendo comentado por su amigo Ricardo que, a su vez, es personaje también de sus memorias.

En esta segunda novela, Montero optó, en contraposición con *Crónica*, por una escritura más personal, desde los sentimientos íntimos, en primera persona, para acercar al lector a la vida de Lucía en forma de diario. A diferencia de su primera obra, en la que se centraba en unos meses de la vida de Ana y de sus amigas, esta vez, la autora se centra en una sola persona, en Lucía, y las personas —pocas—, que le rodean en ese momento y las que le rodearon en su juventud. Una vez más, esta obra pone de relieve asuntos tan trascendentales como la complejidad del amor, la amistad, la vida laboral, la soledad y, en última instancia, el miedo a la muerte. Muchos de esos temas ya se habían tratado en *Crónica*, pero esta vez, la autora vuelve a retomarlos, para darles mayor profundidad y complejidad, a través de su protagonista y el resto de los personajes.

Es curiosa, asimismo, la mención al título de la primera obra de Montero en esta segunda novela. Lucía, como directora de cine, produce su primera película, titulada *Crónica del desamor*. Así, cuando le hacen una entrevista, la define como “una película sobre el amor y la muerte” (2015: 280) y, a propósito del género, dice Lucía lo siguiente: “mi película es más una crónica de la vida real, por eso se llama crónica, y el amor y la muerte están tratados de una forma muy realista” (2015: 280). En cualquier caso, es una película de la que Lucía en ocasiones no se siente segura y que recuerda a la entrevista concedida a RTVE, en la que Montero confesaba que había sido una obra muy esquemática, poco trabajada:

— ¿Y si es un fracaso espantoso? —pregunté al fin con titubeo.

— No seas tonta —contestó él, atinando, como siempre, con la dirección de mis reflexiones—. Será un éxito.

— La película es horrible, Miguel —farfullé con genuina y aterrada modestia (2015: 295).

Alma Amell menciona algunas similitudes en estas dos novelas en su artículo titulado “Una crónica de la marginación: la narrativa de Rosa Montero”. En cuanto al amor, eje principal en ambas novelas, una vez más Montero transmite la dificultad para amar y ser amados. Se pueden encontrar similitudes en algunos

puntos de las dos novelas. Amell indica que, por ejemplo, el desengaño que sufre Ana a través de su enamoramiento con Soto Amón se asemeja al engaño sufrido por Lucía con Hipólito. Así, ambos personajes masculinos están casados y mantienen relaciones extramatrimoniales con las protagonistas de las novelas y ellas —Lucía y Ana— se enamoran perdidamente. En *Crónica*, Soto Amón, jefe de Ana, desaparece rápidamente tras una noche de sexo y evita, a toda costa, acompañar a Ana a coger un taxi en un intento de deshacerse de ella lo antes posible. En la segunda novela, Hipólito “—un Soto Amón esta vez en escala profesional inferior a la de su amante— se acobarda ante el entusiasmo de Lucía de tenerle para ella sola ya que su mujer e hijos están de vacaciones” (1992: 78). Sin embargo, en ambas novelas, llama la atención la conciencia de las protagonistas, ya que entienden que el “amor” que sienten por los personajes masculinos no es verdadero. En el primer caso, Ana fantasea con su jefe, se lo imagina a su medida: tierno, compasivo, leal...y acaba siendo todo lo contrario. Ana se da cuenta de que ese enamoramiento es un juego para ella, es infundado, es un mero pasatiempos:

De todos estos meses de fiebre sólo lamenta el derroche de imaginación y ternuras, y de toda esta noche rota en desencuentros sólo le duele que fuera el propio Soto Amón quien se quitara la corbata en un automático, bien ensayado, autosuficiente gesto. (1994: 172)

Lo mismo que en el caso de Hipólito, al que Lucía aparentemente no quería y del que se estaba empezando a cansar, pero en cuanto este desaparece, comienza a obsesionarse por él:

Pero el caso es que esa mañana había llegado yo a la sorprendente conclusión de que no quería tanto a Hipólito como me empeñaba en creer. (...); que todos esos síntomas de amor loco y pasional, en suma, no eran más que obligaciones físicas que yo misma me imponía en mi afán por estar enamorada. (2015: 11)

Así, como recuerda Amell, se puede constatar que “igual que Ana, Lucía se da cuenta al mismo tiempo de que es un sentimiento artificial que se está imponiendo para combatir su aburrimiento y desgana de vivir” (1992: 78).

En *Crónica* también se dan otras situaciones de desencuentro amoroso, pero en este caso, entre Elena y Javier y entre Ana y José María. Recuerda que Elena se enamora locamente de Javier, algunos años mayor que ella, y que cuando este, por fin, decide dejar a su mujer y juntarse con Elena, esta pierde todo el interés por él. Igual que Ana, al final de la novela, cuando recibe la llamada de José María, una llamada que llevaba esperando tanto tiempo, este solo le corresponde cuando Ana ya ha perdido todo el interés por él. Con Lucía e Hipólito ocurre lo mismo cuando se queda de “rodríguez” en casa y tiene una semana para compartir con la protagonista, ya que “éste gozaba de la situación clandestina, del amor prohibido, pero cuando tiene la libertad de amar a Lucía abiertamente se acaba el encanto, en tanto que su frialdad a su vez inspira la supuesta pasión de Lucía” (1992: 79).

Pero no todos son desacuerdos en el amor. En *La función delta* también se dan situaciones de correspondencia amorosa. Así, se observa una relación muy especial entre Lucía y Ricardo, quien accede a pasar junto a ella hasta su último suspiro, así como la relación entre Lucía y Miguel, a quien recuerda constantemente con palabras llenas de afecto:

El cariño de Miguel era un sólido residuo de mil pequeñas ternuras, la complicidad de dos seres frente a la soledad y otras desazones (2015: 131-132).

Montero llega a la conclusión en *La función delta* de que existen dos formas de amor: el amor cómplice y el amor pasión. Dos formas diferentes de amar que, en la obra, se identifican con Miguel e Hipólito respectivamente:

Porque el amor pasión era en realidad una cosa tan ficticia, exigía tal entrega de la voluntad, tal predisposición consciente a estar enamorada. El amor pasión era un trabajo intensivo, un pluriempleo de los sentimientos, una invención delicada que necesitaba de la gimnasia afectiva diaria para poder subsistir. Con Miguel, en cambio, era distinto. (...). Con el amor pasión se busca engañar a la muerte, se intenta alcanzar la agudeza del vivir, esos instantes intensos en los que llegas a creerte eterna. Con el amor cómplice se busca vencer a la muerte, pero sin engaños, afrontar su existencia con el apoyo de otra persona (2015: 131-132).

En definitiva, en la novela Lucía consigue ese amor cómplice, más estable y sanador de la mano de Miguel y de Ricardo, al contrario que en *Crónica del desamor*, en el que ningún personaje logra esa situación y todas las relaciones amorosas terminan mal. Pardo y Moszczyńska coinciden en que Lucía es “incapaz de decidirse por uno de sus «novios»”, intenta comparar dos tipos de amor que experimenta; mientras que la misma presencia de Hipólito le produce síntomas corporales asociados con el “amor loco y pasional”, es decir, palpitaciones, el retorcimiento de vísceras, repentino calor en el lóbulo de la oreja y vértigos, Miguel le ofrece el sentimiento de paz y seguridad, calor y una profunda sensación de bienestar” (2013: 375).

Para comprender esta diferenciación del amor realizada en *La función delta*, se ha de tener en cuenta que, durante la década de los setenta, se llevó a cabo una investigación de psicología social “cuyo objetivo consistía en indagar en los componentes constitutivos del amor” (2013: 375). Para ello, hay que recordar el ensayo de John Allan Lee (1973) en el que se diferenciaban tres estilos amorosos: “*Eros* (el amor-pasión como resultado de deseo y enamoramiento), *Ludus* (el amor-juego como resultado de deseo y diversión) y *Storage* (el amor-amistad como resultado de apego) que a su vez lleva a tres estilos secundarios: *Manía* (el amor-celos), *Pragma* (el amor-sentido común) y, finalmente, *Ágape* (el amor altruista)” (2013: 376). Así, se puede decir que ese estudio influyó en la creación de los distintos amores de Lucía. En este sentido Hipólito estaría relacionado con ese “Eros”, mientras que el sentido común se refleja a través del “Ludus” en el personaje de Miguel y, finalmente, el “Storage”, con la amistad como resultado de apego con Ricardo. Sin embargo, se observa en la obra que los deseos de la protagonista van cambiando a cada paso y que incluso, en ocasiones, se producen contradicciones. Por un lado, está ese deseo de experimentar y de vivir libremente la sexualidad, pero, por otro lado, la necesidad de estabilidad que conlleva una pareja duradera y que contribuya al cuidado de la pareja, y el compromiso con ella. Sin embargo, la novela, también se hace eco de las contradicciones de cada tipo de amor. En este sentido, es interesante la conversación que mantienen Ricardo y Lucía:

— (...). El amor de amante, el amor pasión, no existe más que en las novelas rosas. Nos lo inventamos, eso es todo. Nos lo inventamos. El único amor que existe es el cotidiano, el cómplice, el que se basa en la ternura...

— Pequeña, ese amor cómplice del que te muestras tan acendrada partidaria supone también la rutina. No sé si te estás dando cuenta, pero acabas de inventar el matrimonio convencional. (2015: 78).

Es decir, por una parte, Lucía, con sus sesenta años ya cumplidos, lo que valora es la complicidad entre los novios, pero también se da cuenta de los enamoramientos pasionales de los jóvenes, muy fugaces e intensos, son propios del amor pasión. La estabilidad del amor cómplice, de encontrar a una persona con quien compartir la vida de una manera más “sana” tiene, por el contrario, según Ricardo, sus partes negativas:

— (...). Para ti el amor pasión supone la lucha, la batalla, la independencia, el mantenerte viva, el ser persona. Y lo que llamas amor cómplice, al contrario, supone ampararte en el otro, resignarte a ser menos libre a cambio de la seguridad, de la protección. Eso es precisamente lo que yo defino como claudicación. (2015: 202)

Y prosigue así:

— De hecho, tal como tú te obcecas en clasificar las relaciones, en el amor pasión tú adquieres las cualidades que tradicionalmente se llaman «masculinas», es decir, que te mantienes centrada en ti misma, segura, activa, batalladora, independiente, libre. Y en el amor cómplice asumes el papel tradicionalmente femenino, de mujer necesitada de cobijo, de amparo, de protección. En realidad, ese absurdo problema que te planteas entre esas dos inexistentes categorías amorosas no es más que una sublimación de tu problema de identidad como mujer: entre la mujer independiente que querías y creías ser, y la mujer «esposa de» que llevas dentro de ti y para lo que fuiste educada (2015: 202-203).

Es muy interesante, por lo tanto, la visión de Ricardo, que amplía el punto de vista de Lucía. Para Ricardo no existe la diferencia a la que apuntaba la protagonista de la novela. Es una invención, fruto de la crisis de identidad que sufre la mujer “moderna” de la Transición. Pardo y Moszczynska apuntan a que esa contradicción está provocada “por la tensión entre el deseo de libertad y

autonomía, propio de la modernidad, y su adhesión tradicional al ideal del amor romántico y al mundo de las emociones” (2013: 377). Una contradicción que se plantea en la novela, pero que tiene difícil solución, aunque, Lucía se queda con el amor que le profesa Miguel. En este sentido, esta postura se ha interpretado con dos posibles lecturas. La primera, se puede interpretar, como dice Ricardo “en términos de una derrota y sujeción al papel tradicional de la mujer-esposa” (2013: 377) o, en segundo lugar, “ver en la mitificación del amor compañero, descrito como “sólido” y “duradero”, una respuesta simbólica al desencanto experimentado en España a principios de los ochenta” (2013: 378).

Finalmente, Lucía termina su relación con Hipólito y se sabe, por el diario escrito por Lucía treinta años después, que vivió con Miguel hasta que este murió. Asimismo, ella le admite a Ricardo que cuando se pusieron a vivir juntos, decidió dejar de lado su carrera, aunque le insiste en que no fue porque quisiera dedicarse únicamente a la vida conyugal, sino que fue una elección tomada de forma consciente e individual, que no estaba relacionado con el papel tradicional de la mujer, el del “ángel del hogar”. Lucía deja entrever que aquellos años de unión con Miguel fueron los más plenos de su vida emocionalmente y así lo corrobora Amell en su artículo: “La profundísima vivencia de amor descrita a raíz de la vuelta de Miguel es la prueba más fehaciente de que con él Lucía llega a unas alturas emocionales y espirituales que nunca alcanzaría sola, ni mediante el más fantástico éxito de sus películas. La relación que se desarrolla entre ellos relega todo lo material al segundo plano” (1992: 79). Pero, por otra parte, Ricardo no duda en decirle, en alguna ocasión que, con esa decisión, lo único que consiguió fue ser “la mujer de” un matemático, en lugar de luchar por una vida propia, desarrollándose profesionalmente en el cine o en la publicidad.

En este sentido, añaden Pardo y Moszczyńska, en el contexto de la Transición y los años posteriores a ella, la sociedad en general se encontraba vacía de ideales, los tiempos estaban cambiando a una velocidad vertiginosa y es que, la Transición en sí misma había sido una fuente de frustraciones para una sociedad que venía de muchos años de represión. Por esta razón, “las observaciones ofrecidas por Lucía apuntan a los conceptos sociológicos ideados por Beck y Beck-Gernisheim (2001), según los cuales la crisis de la primera modernidad con sus ideales sociopolíticos desembocó en el surgimiento de un nuevo concepto



de lo amoroso, concebido como “amor-salvación” o “amor-sentido de la vida” (...)” (2013: 378). Y es que, ante tanta incertidumbre sociopolítica, lo único sólido que les quedaba a los personajes era eso mismo, el amor cómplice como única vía de salvación para el ser humano. Se observa, por lo tanto, una diferencia clara con respecto a su primera novela, en la que el amor también aparecía como algo negativo y no conseguía materializarse en ninguno de los personajes. En su segunda novela, “parece codificar dos casos del amor-salvación, igualitario y libre” (2013: 378). El primero a través de Miguel y, el segundo, a través de Ricardo.

Otra mención interesante a las contradicciones del sentimiento amoroso es cuando se menciona al propio título de la novela, “la función delta”. Miguel, hombre dedicado a las matemáticas encuentra ese símil con el sentimiento que describe Lucía:

Hay momentos en los que nos sentimos compenetrados con alguien, verdaderamente unidos a otra persona, y al instante siguiente nos damos cuenta de que sólo era una ilusión y de que estamos completamente solos (...). Hay momentos en los que creo quererle a alguien, amarle intensamente, y a la hora siguiente me doy cuenta de que no le quiero, de que no siento nada por él. Y a ratos soy feliz, a ratos me siento vivísima, felicísima, ocupando mi lugar en el mundo. Pero esos momentos duran poco, muy poco, y enseguida vuelvo a encontrarme colgando en el vacío, ¿entiendes? (2015: 112).

A lo que Miguel contesta que en matemáticas existe una función muy parecida a esa, la función delta, “que describe fenómenos cuya intensidad tiende al infinito y cuya duración tiende a cero. Si se pudiera visualizar sería como una línea quebrada (...)” (2015: 113). Con ello, trata de explicarse el amor desde una visión efímera, que tiene una duración limitada y, por tanto, pretende poner en cuestión la durabilidad del amor, optando por otras fórmulas como la mencionada anteriormente, el amor cómplice.

Si bien es cierto que el amor para muchos supuso una vía de salvación ante un mundo incomprensible y en constante cambio, cada vez más tecnologizado, en la novela se observa que hay una excepción. El personaje femenino de Rosa es muy interesante puesto que decide apostar por otra vía alternativa. En su

juventud, Rosa recuerda al personaje de la Pulga de *Crónica del desamor*, ya que es una persona a la que le cuesta estar sola y siempre necesita tener a un hombre a su lado y, cuando no lo tiene, lo busca incansablemente:

Rosa sufría la extraordinaria debilidad de no poder quedarse sola. Era este miedo lo que la forzaba a mantener relaciones absurdas con hombres absurdos (2015: 60).

Sin embargo, se trata de un personaje más completo, ya que evoluciona y busca otras vías que la hagan más feliz, porque no lo consigue a través de las relaciones afectivas tradicionales con los hombres. Es interesante el siguiente fragmento de una conversación mantenida con Lucía, en la que Rosa le dice:

Estás equivocada, Lucía, nadie llora a ningún varón en ningún lado, quiero decir, entre nosotras. Sucede justo lo contrario, sucede que estoy generalmente más cómoda y feliz con ellas que con algún hombre por medio. Me entiendo mejor con las mujeres que con los hombres, y esto es normal, ¿no? Tenemos las mismas vivencias, problemas parecidos... (2015: 60).

Así, al final de la novela se sabe que Rosa acaba viviendo en Francia junto con otras mujeres y su hijo en una especie de comuna. Al final, Lucía se da cuenta de que esas relaciones que mantenía con su grupo de amigas no eran tan absurdas, y que constituyen, en definitiva, otra forma alternativa de combatir la soledad, tal vez menos individualista:

Creo que tenías razón en muchas cosas. En tu forma de relacionarte con los demás. En tu gineceo del que me he reído tantas veces. Creo... creo que tú sí has sabido querer a las personas, y escucharlas, conocerlas de verdad. Como a mí. (2015: 343)

Por otro lado, es preciso destacar que el papel de los personajes masculinos es diferente al tradicional. Llama la atención Miguel, ya que desde el principio se le describe como un hombre con una sensibilidad diferente a la tradicional:

Me cautivó su autosuficiencia doméstica, tan extraña en un hombre: cocinaba, fregaba los cacharros, recogía la casa, barría, se lavaba la ropa. Era hombre acostumbrado a vivir solo, pero la soledad no le había marcado con las pequeñas y mezquinas manías de misántropo. Me entusiasmó su

falta de prejuicios masculinos: (...) Miguel sacaba unas agujas de hacer punto y se ponía a tejer, con tranquilo ademán (...). Y he de resaltar aquí que, en aquellos años, encontrar un hombre con estas características era realmente insólito (2015: 133).

Y eso es lo que cautiva a la protagonista, encontrar a un hombre que es capaz de hacer los trabajos que tradicionalmente habían sido relegados a la mujer. Asimismo, también se menciona en esta segunda novela que Miguel era consciente de que mantenía una relación con Hipólito y este asume su papel de amante sin darle mayor importancia, incluso mostrando una actitud muy comprensiva hacia ella. En otras palabras, “Miguel asume el papel tradicionalmente femenino de espera y resignación; decide aceptar la relación de Lucía con Hipólito hasta que la chica tome una decisión definitiva” (2013: 379):

Miguel sacó un pañuelo arrugado del bolsillo de la chaqueta y me enjugó las lágrimas con cuidado.

— ¿Y le echas mucho de menos, y te duele su ausencia, y lloras por la ruptura? —dijo sereno y cariñoso en un intento de facilitar mis confesiones (2015: 292).

Con Ricardo también se observa algo similar. Este personaje es la única persona que accede a ir a visitar a la enferma al hospital, e incluso se hace cargo de escribir a una amiga en común, Rosa, para avisarle de que su amiga se encuentra enferma:

Ahora que lo pienso, releendo la carta de Rosa, me resulta sorprendente que Ricardo le haya escrito. Creí que también él había perdido su pista desde hacía años. Pero Ricardo es tan misterioso, le gusta tanto mantener secretos absolutamente inútiles (2015: 147).

Se trata de un personaje que se ocupa del cuidado de su amiga enferma, él “es la única persona que visita cada día a Lucía en el hospital para llevar con ella discusiones interminables como lector-crítico de su novela y testigo de la época, ofrecerle respaldo emocional diario y, en una ocasión, amor erótico acompañado de la mirada del hombre enamorado, capaz de admirar su belleza a pesar de los signos de la enfermedad. Cuando se enteran de que la enfermedad de Lucía es incurable Ricardo decide cuidarla en casa hasta el final y promete no dejarla

sola” (2013: 380). A través de las charlas, los recuerdos y la amistad que les une, los personajes acaban siendo inseparables hasta la muerte de Lucía.

En este sentido, se puede concluir que los personajes masculinos tienen más profundidad que en la primera novela de Montero. En su segunda novela, Montero pretende darles más complejidad, sobre todo a Miguel y a Ricardo. Son seres con inquietudes y mejor caracterizados, capaces de luchar por amor y adoptar otros roles distintos a los tradicionales. Sin embargo, resulta interesante señalar que estos personajes están dotados de características que tradicionalmente les han sido concedidas a las mujeres, es decir, los del cuidado, la atención plena, los del “ángel del hogar”, etc. En *Crónica del desamor* el único personaje que se salvaba de aquel estereotipo era Cecilio, el amigo homosexual de Ana.

Por otra parte, las similitudes entre Soto Amón e Hipólito son evidentes: hombres casados y frustrados con la vida tradicional que les ha tocado vivir y con relaciones extramatrimoniales, pero incapaces de dejar a sus parejas por comodidad. Relacionado con todo esto, es interesante el recordatorio que le realiza Ricardo a Lucía:

No se trata sólo de que aquello no fuera así, sino de que la vida NO es así.  
La vida no es blanca y negra, no está compuesta por héroes y traidores.  
(2015: 154)

Asimismo, en esta novela se desarrolla más la sexualidad masculina que en la anterior, esta vez con más matices. En *Crónica* apenas se mencionaban, y se limitaba a repetir tipos y formas de vivir el placer ya preestablecidas. Por ejemplo, en el caso de Hipólito, tras practicar el sexo, dice Lucía que

Hipólito pertenecía a esa clase de hombres propensos a sufrir agudas crisis de melancolía poscoito, y, tras habernos acabado el uno en el otro, él solía quedar lacio y como un trapo, preso de rumiantes desalientos y escolásticas tristezas que le ponían particularmente metafísico (2015: 167).

Montero trata de darle más complejidad a la idea preconcebida de la sexualidad de los hombres. Con Ricardo también se detiene a explicar distintas anécdotas relacionadas con la sexualidad como, por ejemplo, la siguiente:

Tiempo después, a los quince o así, en plena crisis puberal, llevé un libro de contabilidad de las pajas que me hacía. Cuando eran con pensamiento, dibujaba un pequeño círculo. Y cuando eran sin pensamiento, una raya. Ni que decir tiene, claro está, que con pensamiento era doblemente pecaminosas. La religión contribuía mucho al placer de las prohibidas poluciones... (2015: 173).

Y así mismo, la autora también se atreve a mostrarnos las relaciones sexuales entre Ricardo y Lucía poco antes de morir ella. Es interesante, por lo tanto, la intención de la autora por mostrar que las personas mayores también tienen deseos y que lo practican con naturalidad:

Tenía toda la expresión abierta de secretos, ablandada de ternura, y por debajo de las arrugas descubrí al mismo Ricardo de hace treinta años, conservado intacto para mí. (...). Su cuerpo era un montón de huesos esquinados cubiertos de una piel blanca y blanda, y, sin embargo, me pareció hermoso. Me sentí feliz. (2015: 267)

En cualquier caso, con esta novela, escrita dos años después de la primera, la autora además de profundizar más en la psicología de sus personajes y dotarles de ricos matices, también trata de alertarnos sobre la sociedad de la época, sobre la ya asentada Transición española. Lo mismo ocurría en *Crónica*, pero también en *Cómo ser una mujer y no morir en el intento*, en las que hay pocas referencias a la situación política del momento. Todas esas referencias están aglutinadas en unas pocas páginas, en las que la autora retransmite las noticias de la radio. Se menciona “una bomba colocada bajo un autobús de la policía” (2015: 164); habla sobre “el hallazgo del cadáver de una muchacha de dieciocho años. (...), militante de quién sabe qué grupo de izquierdas, una carta atribuía la muerte al Escuadrón del Orden, «vengaremos así uno a uno a todos los policías asesinados» (...)” (2015: 165); a continuación, en la misma línea, se señala a una situación en la que Lucía es testigo de una violenta escena del “Escuadrón del Orden”, que en plena calle y delante de mucha gente acuchillan a un joven acusándolo de “rojo de mierda”:

Aún sonriendo hundió la navaja en el estómago del chico barbado, al entrar la hoja en la carne hizo un sonido sorprendente, un «tamp» seco y apagado como cuando se revienta una tensa membrana de tambor (...). (2015: 169).

Con estas pinceladas, la autora pretende reflejar la situación de violencia extrema que se vivía en los ochenta en España y, todo ello, además, contrasta enormemente con la reacción pasiva de la ciudadanía que, tras la escena mencionada, aparentan normalidad:

Apareció el camarero, pálido pero con el rostro imperturbable, «ya he avisado a la policía», dijo con tono neutro dirigiéndose a todos y a ninguno; (...). Luego se volvió hacia mí, «¿le importaría abonarme la consumición, señorita?» (...). (2015: 170).

Así, si en *Crónica* la sensación era de enorme frustración, de desapego ante la nueva política, en esta novela se pretende transmitir, además, el miedo de la ciudadanía ante una situación política muy violenta, normalizada entre la población por miedo a más violencia, y con el fantasma del franquismo detrás. Por supuesto, igual que en su primera novela, la respuesta pasiva de la gente es lo que más llama la atención. Todo ello, refleja muy bien el contexto de la época en el que se escribe esta obra.

A su vez, lo mencionado anteriormente está ligado al sentimiento de frustración que padecen los personajes ante un nuevo contexto político, la democracia, que no acababa de penetrar en la sociedad, y que estaba muy marcada todavía por la violencia que venía de la época del franquismo. Así, es el propio Ricardo quien le increpa de que en las memorias que está escribiendo, no aparecen apenas referencias al contexto político de la época, aunque esto era lo común en la literatura realizada durante la Transición. En cualquier caso, sí aparecen las consecuencias de la política y de la economía, cada vez más capitalista y tecnológica. Montero apunta a una sociedad egoísta e individualista y, en consecuencia, el sentimiento de soledad se agudiza en los personajes. En la novela se materializa, por ejemplo, a través de la vecina de Lucía, Maruja, que termina suicidándose tras varios intentos desafortunados porque se siente sola. Pero a Rosa también le estremece la deriva de la sociedad:

Lo de la soledad, digo. Me horroriza esta sociedad en la que cada vez vive más gente sola, en la que cada día estamos más aislados. (...). Tiene que haber otra forma de relacionarse, Lucía, otras maneras de vivir que sean mejores. Yo no quiero vivir sola y no lo haré. (2015: 338).

Por suerte, ella acaba encontrando la forma de sentirse menos aislada.

Ricardo, a su vez, muestra una de las situaciones más extremas, cuando hablan de los maniquíes que le acompañaban en su casa de campo y que le hacían sentirse menos solo:

Acompañaban mucho. En realidad mis maniquíes eran una compañía mucho más interesante que la de la mayoría de los papanatas de sangre caliente que he tenido la desgracia de conocer a lo largo de mi vida (2015: 96).

Pero probablemente la protagonista de la novela es quien mejor muestra esa angustia que le causa la soledad. Es consciente de ella cuando ve que el único que le va a visitar es Ricardo:

Yo no tengo nada, nada más que rutina y un sosiego artificioso. Nada más que la memoria de aquellos años plenos, nada más que esos folios que voy rescatando del recuerdo y en los que juego a vivir. Pero si Ricardo no quiere leerlos, ¿qué me queda? (2015: 85).

Este miedo está muy relacionado en la obra con la propia muerte. Cuando le comunican a Lucía que su cáncer es terminal, reflexiona mucho acerca de ello y se da cuenta de que quiere vivir sus últimos días acompañada, junto a Ricardo:

No soporto la idea de que el mundo siga existiendo sin mí, la idea de no ver a Ricardo nunca más. Qué suprema estupidez acabo de escribir: es Ricardo quien no volverá a verme (...). (2015: 327).

Son en esos últimos instantes cuando, al fin, Lucía hace frente a todos sus miedos, ya que, con la llegada de la muerte, el amor de Ricardo está presente y, además, esos últimos momentos los pasa en su casa, en aquella casa que tantos buenos recuerdos le profesaba, combatiendo el individualismo y el egoísmo de la sociedad del capitalismo que tanto ahoga a los personajes de esta novela.

Llaman la atención, en cualquier caso, las últimas palabras que pronuncia la protagonista antes de morir, que resumen a la perfección, la angustia que la autora pretende transmitir ante un mundo tan incierto y hostil, donde solo encuentra la salvación a través del amor de su amigo, de su compañía y, por

supuesto, gracias a la escritura, que le ha permitido dejar constancia de su paso por el mundo y de sus vivencias:

Ven aquí, le diré, ven aquí, mi amigo, amado mío, apresúrate porque este atardecer empieza a darme miedo.

Estas preocupaciones van unidas a la vejez, el miedo que experimenta Lucía desde que es joven, por ejemplo, cuando tiene pesadillas en las que, al mirarse al espejo, su cara aparece llena de arrugas. En *Crónica* Cecilio es quien manifiesta esa preocupación, cuando habla sobre las partes negativas de no tener una familia tradicional y, en consecuencia, del miedo que le crea quedarse solo en la vejez. Pero en *La función delta* la autora desarrolla mucho más esta idea, desde muchos más puntos de vista y desde el principio de la novela, de forma que el lector acaba asimilando mejor ese sentimiento. Este será un tema constante en la obra de Montero. En *La carne*, por ejemplo, también se experimenta esa angustia de llegar a la edad adulta.

En definitiva, *La función delta* podría tratarse de una segunda parte más elaborada y matizada de *Crónica*, donde los personajes femeninos y masculinos aparecen menos estereotipados y están mejor caracterizados. La visión intimista y personal de *Crónica* se sigue manteniendo en esta novela, así como, los interrogantes principales de la primera: la muerte, la vejez, la soledad y la complejidad del amor, entre otros.



## 5. CONCLUSIONES

Como se ha visto, tras los cuarenta años de dictadura franquista, que habían supuesto un gran retroceso a nivel cultural y social en España en contraposición a los ideales progresistas de la Segunda República, las expectativas de cambio de la sociedad eran enormes. El régimen asfixiaba la voluntad de una sociedad que anhelaba parecerse más a Europa y abrirse camino hacia la modernidad. Tras décadas de persecuciones e imposiciones, se preveía que los intelectuales lograrían ser, al fin, portavoces críticos de los años precedentes y que, de esta manera, se lograría poner voz al silencio de los años de dictadura, denunciando los abusos e injusticias que se habían ido sucediendo. Sin embargo, la Transición no produjo las satisfacciones y reparaciones que se preveían y los escritores, en su mayoría, optaron por una actitud benevolente y poco combativa con el nuevo sistema durante este período. Estos apenas se referían a la realidad y al pasado más cercano, sino que optaron por centrarse en aspectos más formalistas u otros temas alejados del análisis social. Además de la falta de voces críticas, el nuevo sistema político tampoco ofrecía una participación considerable a los ciudadanos, y los intelectuales se mantuvieron al margen de los cambios que se estaban produciendo en España, de modo que tras años de luchas y de rebeldía, el escenario era totalmente distinto al soñado y la realidad presente muy incierta. Esto produjo gran desencanto y frustración entre la ciudadanía, que no veía materializarse las grandes esperanzas que había depositado en ese momento histórico.

Por ello, los grupos que durante el franquismo habían sido considerados revolucionarios (PCE), y aquellos que habían luchado más fervientemente contra la dictadura, tuvieron que reconvertirse y asimilar las nuevas reglas del juego, asumiendo el nuevo espíritu de “concordia” de la Transición. Sin embargo, las exigencias del movimiento feminista fueron trascendentales. Como explicaba Buckley, se considera que fueron ellas las que, dentro del nuevo marco político, mejor supieron adaptarse y conseguir llevar a cabo la revolución por la igualdad entre hombres y mujeres. Aquellos años fueron fundamentales para la mujer en España, por los avances que se realizaron en distintas materias que favorecían la igualdad. Así, comenzaba un largo proceso de lucha por los derechos de las mujeres y, con el tiempo, se obtendrían mejoras como el derecho al aborto o el

divorcio, pero, sobre todo, la mujer comenzaba a abrirse hueco entre los espacios que habían sido reservados tradicionalmente a los hombres, por ejemplo, en el ámbito laboral. Del mismo modo, algunos temas tabús como la sexualidad de las mujeres comienzan a ser explorados, pero con la novedad de que estos fueran tratados desde el punto de vista íntimo de la mujer. Y, por otra parte, se ponen en cuestión aspectos como la idealización del matrimonio, la familia o la maternidad que estaban totalmente arraigados en la ideología tradicional impulsada por el régimen franquista.

En este sentido, el vacío intelectual que se experimenta en España lo cubren las voces críticas de las mujeres. Estas sí fueron relevantes en esta etapa, ya que toman plena consciencia de su situación y luchan por mejorarla proponiendo soluciones y alternativas reales. Esta visión se trasladó a la literatura. Así, aparece un gran número de autoras, con una nueva forma de narrar y de observar la realidad, con un punto de vista novedoso, casi desconocido hasta entonces, ante una tradición literaria que había estado completamente dominada por hombres. Son autoras que, como decía Redondo, no son sólo mujeres, sino que escriben con plena conciencia de serlo y plasmando la realidad desde la perspectiva de mujer. Así, entre ellas, destaca una escritura en primera persona y de carácter testimonial; se profundiza en los pensamientos y los sentimientos de los personajes femeninos y se trasladan las preocupaciones sociales y existenciales de los personajes, como el amor, la sexualidad, el trabajo fuera de casa, la amistad, la familia o el hogar, entre otras tantas. Siguiendo esta línea aparecen autoras tan relevantes como Mercé Rodoreda, Carmen Laforet, Montserrat Roig, Carmen Martín Gaité, Esther Tusquets...y, por supuesto, Rosa Montero.

De este modo, la autora, a partir de su primera obra, *Crónica del desamor* (1979), con un estilo de escritura periodístico, narra la cotidianeidad de un grupo de amigas a través de la voz de su protagonista, Ana. Es a través de ellas como la autora va haciéndose eco de las distintas situaciones de injusticia que seguían viviendo las mujeres a finales de la década de los setenta. Una de las más llamativas, es la imposibilidad de ascenso en el trabajo de Ana, que continuamente se encuentra con dificultades para conseguir un contrato indefinido, pese a demostrar con creces que es una excelente periodista. Pero,

además, también se plantean escenas de abusos sexuales y la forma en que las mujeres hacen frente a esas habituales situaciones. Así mismo, la autora cuestiona los modelos de familia tradicional y, dentro de ellos, el papel esclavo de la mujer. En este sentido, Cecilio es uno de los personajes que mejor plantea estas dudas. Del mismo modo, consigue plasmar, con agudeza, la fugacidad del sentimiento amoroso y la dificultad de amar y ser correspondidos. Lo consigue a través de unos personajes tipo, con los que la autora retrata una parte de la sociedad, con sus miedos, angustias e inquietudes. En definitiva, esta primera obra puede considerarse pesimista, en la que los personajes se encuentran perdidos, sin expectativas de futuro, donde pocas cosas acaban saliendo bien y, por este motivo, se transmite muy bien el sentir general de la sociedad de finales de la década de los setenta y muy particularmente, las preocupaciones de las mujeres se ven reflejadas en esos personajes y consigue poner encima de la mesa, temas que difícilmente trataban los escritores hombres, como pueden ser, por ejemplo, el placer sexual de la mujer y otros aspectos como la menstruación o el aborto. Según Moszczyńska-Dürst, el gran éxito de esta primera novela radicó en “la capacidad de captar la transición sentimental inconclusa, ofreciendo al mismo tiempo un diagnóstico de la situación y una salida” (2017: 42) y evidentemente, dichas reflexiones provocaron la identificación de las lectoras. Por ello, en esta primera obra de Montero se observa el debate de una sociedad a caballo entre la modernidad y la tradición, es decir representan la transición en sí misma, tanto la política como la afectivo-sexual.

Con *La función delta* (1981), publicada dos años después de su primera obra, a través de un diario la protagonista va narrando los últimos meses de su vida, intercalando la narración de una semana de su vida hace treinta años. La autora, en este caso, retoma muchos temas tratados en *Crónica*, de los mencionados anteriormente, como las relaciones afectivas, la amistad o el trabajo. Asimismo, como novedad, Montero es capaz de acercar al lector al contraste de la visión de la vida con treinta y con sesenta años, profundizando en los deseos y miedos más hondos de la protagonista, Lucía. Así, aparece el miedo a la muerte cuando le comunican que está enferma de cáncer y, unido a esto, la crisis existencial de la protagonista, que se da cuenta de que no quiere estar sola en los últimos momentos de su vida y reflexiona sobre el propio hecho de dejar existir, que le

aterra. La enfermedad, además, la lleva a escribir sus memorias sobre una de las semanas que más marcaron su vida en su juventud, y así, se plantea las preocupaciones de entonces como, por ejemplo, el hecho de llegar a la vejez, que se acentúa con la muerte de su vecina. Lucía recapacita junto con Ricardo sobre las decisiones tomadas a lo largo de su vida y también medita sobre su propio presente, extrayendo conclusiones profundas sobre el sentido de la vida y de cómo queremos vivir, así como junto a quién queremos terminar. En este sentido, se puede decir que la protagonista finaliza sus días en su hogar, acompañada de Ricardo y terminando las memorias que comenzó en el hospital. Parece como si la protagonista necesitase plasmar todo aquello que vivió en aquella semana y a lo largo de los meses de su enfermedad, y que, de alguna forma, quedara constancia de su paso por este mundo.

Los personajes masculinos aparecen menos estereotipados que en *Crónica*, dándoles más complejidad que en la primera novela a su personalidad. Así, en ellos se pueden encontrar otros sentimientos y otras formas de entender la masculinidad. Prueba de ello es Ricardo, quien decide cuidar hasta el último día de Lucía, así como Miguel que, con gran ternura y amor, mantiene una actitud de espera hasta que esta decide irse a vivir con él. Asimismo, el final de esta obra es esperanzador, ya que la autora pretende dar una visión más positiva del amor y, además, trata de transmitir este sentimiento como un camino de “salvación” para su protagonista ante una realidad incierta y en constante cambio. Pero no termina ahí ya que, a través del personaje secundario de Rosa, se puede observar que el amor tradicional no es la única forma de enfrentarse a la soledad y que existen otras formas alternativas de relacionarnos, más colaborativas y menos individualistas, como es la comuna en la que vive en Francia. Además, coincide que, para ambas protagonistas de las novelas, la escritura es una vía de escape para dejar por escrito sus vivencias y que todo ello no se pierda en el olvido, porque la voz de las mujeres es imprescindible para comprender la “Historia” con mayúsculas, la otra mitad que ha sido silenciada a través de los tiempos, es decir, la que pocas veces aparece narrada en los libros y que, en este caso, es imprescindible, para conocer parte de la realidad de España.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- ALBARRÁN, C. (2001). "Rosa Montero: cronista de la desilusión". *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de Julio de 2001* / coord. Isaías Lerner, Roberto Nival, Alejandro Alonso, Vol. 3, 2004 (Literatura española, siglos XVIII y XX). Pp. 36-42.
- AMELL, A. (1992). "Una crónica de la marginación: la narrativa de Rosa Montero" en *Letras Femeninas*. Vol. 18, No. 1/2. Pp. 74-82. JSTOR: [https://www.jstor.org/stable/23022575?readnow=1&seq=5#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/23022575?readnow=1&seq=5#page_scan_tab_contents)
- BUCKLEY, R. (1996). *La doble transición. Política y literatura en la España de los años sesenta*. Madrid: Siglo XXI.
- CANVAGGIO, J. (1995). *Historia de la literatura actual*. Tomo VI. El siglo XX. Barcelona: Ariel
- GRACIA, J. y RÓDENAS, D. (2011). *Historia de la literatura española. Vol. 7. Derrota y restitución (1939-2010)*. Dirigida por José-Carlos Mainer y Coord. Gonzalo Pontón. Crítica: Barcelona.
- ILLOUZ, E. (2012). *Por qué duele el amor: una explicación sociológica*. Buenos Aires, Madrid: Katz Editores.
- MIGUEL MARTÍNEZ, E. de (1983). *La primera narrativa de Rosa Montero*, Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 54-55.
- MARTÍN GAITE, C. (1988). *Los usos amorosos en la España de la posguerra*. Madrid: Anagrama.
- MONTERO, R. (1979, noviembre 1). "Encuentro con las letras". Entrevista a Rosa Montero. Radio Televisión Española (RTVE). <http://www.rtve.es/alacarta/videos/escritores-en-el-archivo-de-rtve/entrevista-rosa-montero-1979/993711/>
- MOSZCZYNSKA-DURST, K. (2017). "Entre intimidades congeladas y el consumo de la utopía romántica: Rosa Montero desde Eva Illouz", en *De las intimidades congeladas a los marcos de guerra: amor, identidad y*

*transición en las novelistas españolas*. Cap. 1, págs. 25-133. Sevilla: Padilla Libros Editores y Libreros.

NEUSCHÄFER, H. J. (2007). *La transición como crisis de orientación (en la perspectiva de Rosa Montero y de Antonio Muñoz Molina)*. *Memoria literaria de la Transición española* / coord. Javier Gómez Montero. Págs. 110-118

PARDO, R. y MOSZCZYNSKA, K. (2013). "Hacia una lectura sociocrítica de *La función delta* y *Te trataré como a una reina* de Rosa Montero", *Sociocriticism*, Vol. 28, Nº 1-2. Págs. 371-396.

REDONDO, A. (2009). *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*. Madrid: Siglo XXI.

SANZ, S. (2013). "Relatos del postfranquismo" en *El relato de la transición. La transición como relato*. José Luis Calvo Carilla, Carmen Peña Ardid, María Ángeles Naval López, Juan Carlos Ara Torralba, Antonio Ansón Anadón (coords.). Prensas de la Universidad de Zaragoza.

SANTOS, A. (1983). *La novela de la Transición (1976-1981)*. Madrid: Libros de Dante.

VILARÓS, T. (2018). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición española (1973-1993)*. Ed. Siglo XXI.

### **Corpus de novelas mencionadas:**

ALDECOA, J. (2006 [1984]). *La enredadera*. Barcelona: Anagrama. Narrativas hispánicas.

ETXEBARRIA, L. (1997). *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Madrid: Ediciones Martínez Roca

FALCÓN, L. (1985). *Rupturas*. Barcelona: Círculo de Lectores.

GARCÍA MORALES, A. (2000). *El silencio de las sirenas*. Barcelona: Anagrama. Narrativas Hispánicas.

MARTÍN GAITE, C. (2018 [1978]). *El cuarto de atrás*. Madrid: Cátedra.

- MATUTE, A. M<sup>a</sup>. (1999 [1961]). *Historias de Artámila*. Barcelona: Plaza y Janés.
- (2010 [1969]). *La trampa*. Barcelona: Austral.
- MONTERO, R. (1994 [1979]). *Crónica del desamor*. Barcelona: Salvat.
- (2015 [1981]). *La función delta*. Barcelona: Debolsillo.
- (1993). *Bella y oscura*. Barcelona: Seix Barral.
- (2001). *El corazón del Tártaro*. Barcelona: Espasa
- (2004). *Temblores*. Barcelona: Seix Barral.
- (2015). *La hija del caníbal*. Barcelona: Debolsillo
- (2016). *La carne*. Madrid: Alfaguara
- RICO-GODOY, C. (1990). *Cómo ser una mujer y no morir en el intento*. Madrid: El papagayo. Ed. Temas de hoy.
- RODOREDA, M. (1962). *La plaça del Diamant [La plaza del Diamante]*. Barcelona: Club editor.
- ROIG, M. (2000 [1980]). *La hora violeta*. Madrid: Ed. Castalia. (orig. *L' hora violeta*, 1980).
- (1983). *L'opera quotidiana*. Barcelona: Planeta.
- (2002). *La veu melódica*. Barcelona: Edicions 62.
- TUSQUETS, E. (1990 [1978]). *El mismo mar de todos los veranos*. Barcelona: Anagrama.
- (1996 [1979]) *El amor es un juego solitario*. Barcelona: Anagrama.
- (2005 [1985]) *Para no volver*. Barcelona: Anagrama.
- SANZ, M. (2013). *Daniela Astor y la caja negra*. Barcelona: Anagrama.
- (2016). *Éramos mujeres jóvenes. Una educación sentimental de la Transición española*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- SORIANO, E. (1985). *Testimonio materno*. Barcelona: Plaza y Janés.